М. В. АЛПАТОВ

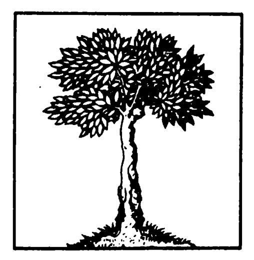
ЭТЮДЫ ПО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВ



ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

РУССКОЕ И СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ИЗБРАННЫЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ РАБОТЫ



М. В. АЛПАТОВ

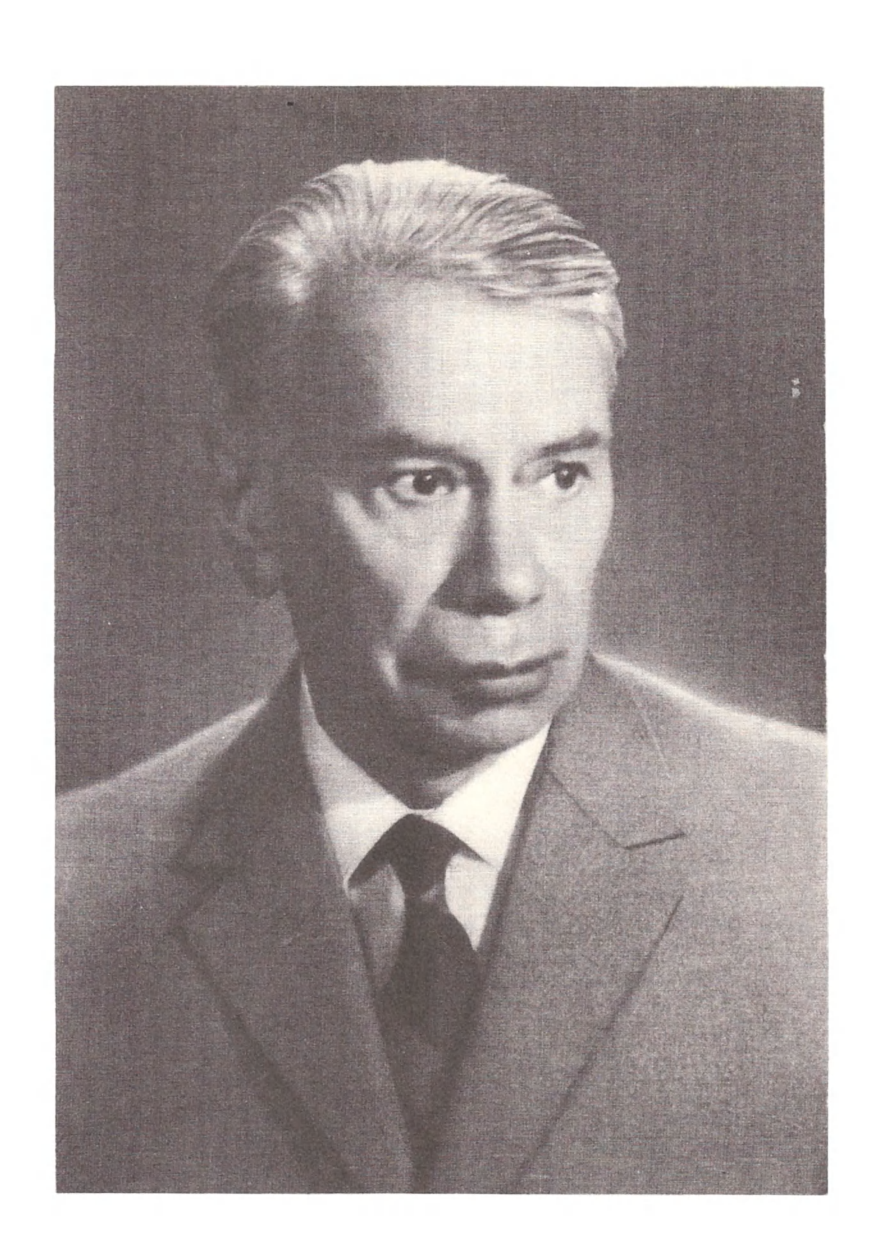
ИЗБРАННЫЕ
ИСКУССТВО-
ВЕДЧЕСКИЕ
РАБОТЫ

ЭТЮДЫ
ПО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

ЗАПАДНО-
ЕВРОПЕЙСКОЕ
ИСКУССТВО

РУССКОЕ
И СОВЕТСКОЕ
ИСКУССТВО

МОСКВА
«СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»
1979



Д. В. САРАБЬЯНОВ
ПРОФЕССОР, ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

МИХАИЛ ВЛАДИМИРОВИЧ АЛПАТОВ. НАБРОСОК К ПОРТРЕТУ

Беря на себя задачу «представить» читателю автора настоящей книги и содержащиеся в ней статьи, осознаешь всю сложность положения. Михаила Владимировича Алпатова не надо представлять ни искусствоведческой общественности, ни широкому кругу читателей. Его имя, его работы о зарубежном, русском и советском искусстве широко известны у нас и за границей. Вводить читателя в проблематику каждой статьи вряд ли уместно, да и невозможно. Ибо, во-первых, этюды написаны так, что они говорят сами за себя, содержат в себе и идею, и скрытую или открытую полемику. А во-вторых, они посвящены самым различным темам, разнообразным эпохам и регионам — от средневековья до современности, от Испании до России. Пожалуй, мало кто, кроме самого автора, обладает такой широтой эрудиции и может взяться за толкование всех этих предметов.

Все это и позволяет в данном предисловии ограничиться общими словами об авторе, о главных принципах его творчества, об особенностях его таланта. Тем более, что М. В. Алпатов выступает в своем излюбленном жанре этюда. Первая его книга в этом жанре — «Этюды по истории западноевропейского искусства» — вышла еще перед войной и затем была переиздана в недавние годы. Другая — двухтомное издание «Этюды по истории русского искусства» — появилась в 1967 году. Теперь автор предлагает нам как бы продолжение и того и другого. Но знаменательно, что русское искусство оказывается в одном ряду с западноевропейским.

Сразу же следует сказать: такая установка выражает важные тенденции современного искусствознания. Историки русского искусства — особенно в последнее время — поняли, что невозможно рассматривать русскую художественную культуру в отрыве от западноевропейской. Это касается и древнего периода и нового. Между тем эта проблематика слабо была выявлена в современной науке, а тем более в недавнее время — 40-е — 50-е годы.

Сравнение должно вестись не для того, чтобы вынести приговор в чью-то пользу, а с тем, чтобы выявить национальные особенности. В целом общие пути развития разных националь-

ных школ не исключают различия в истолковании общих проблем в той или иной школе. Сравнение помогает уяснить эти особенности.

Главным для М. В. Алпатова является выявление «русского в русском искусстве». Оно развивается и проявляется как бы вне зависимости от стилей и направлений, хотя находит выражение в той или иной стилевой форме. Но не эта форма оказывается главной. Ставя рядом Рублева и Пушкина как высшее выражение русского национального гения, М. В. Алпатов предлагает нам другие мерки — он ищет «первообразы», «первотипы», которые живут с древнейших времен в народном сознании и вырастают в яркие свидетельства национальной самобытности.

М. В. Алпатова волнует вопрос о вкладе русского искусства в мировую художественную сокровищницу. Этот вопрос его интересует давно. Еще в 1950 году на английском языке вышла его книга «Russian Impact on Art»; затем многие ее положения были развиты в «Этюдах по истории русского искусства». Сегодня автор вновь и вновь возвращается к этой проблеме, стремясь утвердить достойное место русской художественной школы среди других европейских школ.

Разумеется, лишь часть статей посвящена этой проблематике. Ведь в книге мы сталкиваемся с множеством разных тем и сюжетов. При знакомстве с оглавлением книги может даже показаться на первый взгляд, что статьи собраны в этом одном томе случайно. Многие из них возникли совершенно самостоятельно, задолго до того, как появился общий замысел книги, их возникновение было связано с выставками, юбилеями, памятными датами, прочитанными автором лекциями и докладами. И тем не менее это впечатление о случайности подбора было бы обманчивым. Объединяя старое и современное, М. В. Алпатов рассматривает и то и другое как единое выражение мировой традиции, как единую цепь, в которой каждое звено связано с другим — в этом есть выражение определенной программы. Автор как бы настаивает на общности тех явлений, которые оказываются подлинно художественными, не стремясь, однако, при этом утверждать их качественную равноценность. Умение найти это подлинно художественное всегда отличало М. В. Алпатова. На этот раз оно является едва ли не главным скрепляющим началом.

Здесь мы подходим к той точке, где соединяются особенности метода автора книги, его индивидуальное понимание задач искусствознания, его эстетическая программа.

Свободно владея материалом, пользуясь обширной современной научной информацией, отдавая должное тем искусствоведам, которые разработали ту или иную проблему, оказавшуюся в орбите внимания исследователя, М. В. Алпатов тем не менее не стремится к тому, чтобы его работы были предназначены лишь для специалистов — к тому же в определенной области знания. Напротив, он старается так истолковать художественное произведение, так увидеть облик его создателя, чтобы качества этого произведения стали доступны и искусствоведу и неискусствоведу, но главное — человеку, чуткому к искусству, стремящемуся постичь его тайны. Для М. В. Алпатова важнее

всего найти путь к такому человеку, помочь ему понять искусство, внушить ему соответствующие представления о его нормах и законах. По мнению М. В. Алпатова, эта задача является обязательной вовсе не только для создателя популярной литературы, но и для автора специальных искусствоведческих исследований.

Вне зависимости от того, согласимся мы с этой общей установкой или нет, мы не можем не прийти к выводу, что в данном случае она дает прекрасные результаты. Важно также отметить, что она соответствует интересам сегодняшнего дня, когда масса людей в нашем мире интересуется искусством. При этом читающая публика давно переросла так называемую популярную литературу. В «академической учености» эта публика не находит особого интереса, хотя ей вовсе не чуждо движение научной мысли. Она рада приобщиться к истинной науке, что и позволяют ей сделать труды М. В. Алпатова, не случайно пользующиеся такой широкой популярностью у всех людей, любящих искусство и читающих книги об искусстве.

Можно сказать, что работы М. В. Алпатова нацелены на то, чтобы сделать читателя как бы соавтором — не только своих изысканий, но и творений искусства, разбираемых в исследованиях. Здесь господствует принцип пробуждения художественного начала в читателе, что делает книги М. В. Алпатова особенно привлекательными и любимыми.

Для той особой позиции автора «Этюдов по всеобщей истории искусств», которую мы пытаемся охарактеризовать, у М. В. Алпатова имеются серьезные основания — бо́льшие, чем у кого бы то ни было. Он всегда отличался большой чуткостью к искусству, умением почувствовать конкретное художественное произведение, его истолковать, найти в нем образное зерно. М. В. Алпатов — мастер анализа, сравнительного сопоставления разных произведений, мастер, способный подыскать живописному, графическому или скульптурному образу соответствующее словесное выражение. Пусть последнее не может претендовать на полную адекватность образу: ибо полностью перевести художественный образ на иной язык — в данном случае словесный — не представляется возможным (к тому же подобная задача означала бы непонимание специфики художественного образа). Сочетая точный анализ средств выражения с ассоциативной, подчас метафорической характеристикой образа, автор нередко максимально приближается к самому сокровенному — к самой тайне художественного творения. Эта способность всегда давала себя знать в работах М. В. Алпатова; к тому же он сам, зная свою силу, культивировал в себе эту особенность, доведя ее в последних работах до высокого и яркого выражения.

Способность понимать и чувствовать искусство постоянно вела М. В. Алпатова к потребности приобщиться к сегодняшнему движению художественной культуры. Даже по тем немногим этюдам, которые посвящены в настоящей книге художникам нашего времени, видно, что автор заинтересован в современной живописи, графике и скульптуре, знаком с художниками, бывает в их мастерских, не чужд их нуждам, способен понять проблемы, которые их волнуют. Настоящая книга — отраже-

ние лишь малой толики этих интересов Алпатова. Мы хорошо знаем, что он бывал в мастерских не только таких известных мастеров, как Фаворский, Кузнецов, Матвеев, Фальк, Лебедева. Его советами пользуются подчас и вовсе неизвестные художники, так как критиком руководит не жажда самоутверждения, а бескорыстная любовь к проявлениям подлинного искусства, человечность и живая, никогда не затухающая заинтересованность тем предметом, которому посвящена вся его жизнь.

Интересно, как в научный анализ органично вплетаются страницы воспоминаний. Мы видим, как Алпатов осторожно, будто с опаской беседует с Пикассо, как наблюдает за Фальком, который молча ставит на мольберт картину за картиной, как подмечает каждую мелочь в поведении Кузнецова или Матвеева. Алпатов каждый раз здесь присутствует. Его общение с художниками открывает доступ к их искусству. Он ищет соприкосновения с творчеством. Этот принцип Алпатов опрокидывает и на старое искусство. Он словно догадывается, какими были Гойя или Николай Аргунов, Констебль или Дионисий, и это позволяет ему найти место для своего собственного «присутствия» в художественном произведении. Не побывав в нем, не почувствовав его вкуса, Алпатов не покидает его пределы. Каждый алпатовский анализ — свидетельство этого присутствия.

Эта особенность еще более сближает этюды о старом классическом искусстве и о новом — сегодняшнем. В чем-то весьма важном подход и к тому и к другому должен быть одинаков. Должно преобладать человеческое переживание искусства, поэтому искусствовед не скрывает — по Алпатову,— а выявляет личностное начало в своих исследованиях.

Можно ли дать такому методу наименование или определение? Наверное. Мы, правда, не привыкли к систематизации явлений в области отечественного искусствознания, хотя при желании могли бы дать соответствующие титулы не только иконографическому методу Кондакова (который этот титул имеет), но и многим другим направлениям искусствоведческой науки. В свое время Ганс Зедльмайр, за методом которого укрепилось тогда название структурного (в толковании самого Зедльмайра этот метод весьма далек от того, что мы сегодня именуем структурализмом), счел советских ученых Н. И. Брунова и М. В. Алпатова причастными к формированию этого метода. Основанием к этому послужил, в частности, превосходный алпатовский этюд о луврском автопортрете Пуссена. Находя нечто общее между Алпатовым и Зедльмайром — особенно в области истолкования, интерпретации художественного произведения,— не будем, однако, пользоваться этим определением. Мы бы назвали метод Алпатова антропологическим искусствознанием, поскольку в основе этого метода лежит личностное человеческое понимание искусства и главным становится опыт индивидуальной интерпретации, передаваемый другим, открывая людям путь к пониманию сущности художественного произведения. С другой стороны, метод Алпатова можно было бы назвать синтетическим, что представляется прямым следствием его антропологической основы. Ученый

не прибегает к расчленению художественного явления, не выделяет специально иконологический анализ или самоценный анализ формы. Его интересует художественное явление в целом, и каждый раз исследователь подбирает особый ключ к его постижению. Но при этом никогда целостность художественного произведения не подвергается расщеплению.

Ясно, что, имея дело с художественным образом, всякое направление искусствознания ставит своей целью эту синтетичность. Для Алпатова эта цель не только самая главная, но и самая близкая. Исследователь прямо идет к ней и считает иные пути окольными и ненужными (хотя нигде прямо об этом не говорит).

Как же нам отнестись к этой категоричности?

Опыт мирового искусствознания показывает, что истины рождаются на разных путях. С другой стороны, тот же опыт свидетельствует о том, что каждое направление абсолютизирует свой метод. В ином случае мы имеем дело с искусствоведческой эклектикой. Поэтому примем алпатовскую остроту полемики (скрытой или открытой) за естественное выражение позиции автора и за знак наличия собственного метода и не будем подходить к ней с точки зрения здравого смысла, в данном случае неуместного.

Мы сказали выше, что автор «Этюдов» в своих исследованиях разных явлений всеобщей истории искусств руководствуется каждый раз совершенно определенным научным приемом в зависимости от конкретного предмета. Здесь М. В. Алпатов, безусловно, использует опыт своих коллег — и советских и зарубежных. Таким образом, намечается примиряющее начало, хотя при этом общая программа исследования сохраняет у Алпатова черты ярко выраженной оригинальности.

Но что же это за приемы, что дают они для прочтения конкретного произведения искусства, которое всегда остается в центре внимания М. В. Алпатова в качестве неделимой, нерасторжимой единицы?

Иногда — например, в этюде о Пьеро делла Франческа — мы встречаем нечто вроде иконологического анализа, проведенного ради уяснения семантики художественного произведения. Правда, здесь сущность художественного явления уясняется тогда, когда мы фиксируем не столько следование художника определенному тексту, сколько его нарушение. Это нарушение художник делает ради того, чтобы цикл фресок предстал перед зрителем как «стройное художественное целое», где за первым смысловым планом читается второй.

Это и есть главное искомое М. В. Алпатова. Образ, художественная выразительность, метафоричность, являющаяся едва ли не главным признаком искусства.

По сути дела, этому же расхождению текста и образа посвящены автором этюды о Рембрандте и Пуссене. У Рембрандта — в представлении Алпатова — это расхождение является следствием мифотворческой сущности искусства великого голландца, который, творя свой миф, выявляет в нем прежде всего извечные проблемы человеческих взаимоотношений. Иконография не в силах постичь эту особенность Рембрандта, ибо он отступает от текста. Но мы добавим: иконография позволяет

нам подойти к ее постижению, так как демонстрирует рембрандтовское нарушение текста.

В этюде о картине Пуссена «Танкред и Эрминия» текст поэмы Торквато Тассо рассматривается лишь как предлог для создания художником своего собственного образа.

Итак, М. В. Алпатов прибегает к опыту иконологии и иконографии — но с тем, чтобы «развести» образ с текстом, что и помогает автору выявить существо художественного образа.

В этюде, посвященном «Венере» Джорджоне, можно найти все признаки того метода, который получил в нашей науке наименование культурно-исторического. Из экскурсов, содержащихся в статье, мы многое узнаем о жизни Венеции на рубеже XV—XVI веков, о том, как трактовалась тема любви в предшествующее время и в годы создания картины, о том, как истолковывалась проблема наготы. В статье много ссылок на Петрарку, Кастильоне, Пьетро Бембо, Поджо Браччиолини, Джованни Сермини, Вазари. Приводятся примеры из творчества многочисленных художников итальянского Возрождения. И тем не менее как бы венцом творения оказывается сам анализ знаменитой картины, для которого все эти ссылки и экскурсы становятся своего рода подспорьем, своеобразными строительными лесами.

В своих разборах произведений древнерусского искусства — в частности Дионисия — автор выдвигает проблему «знаковой системы иконописи». Здесь как бы намечается, предчувствуется возможность системного анализа, семиотического подхода к искусству. Однако этот подход тоже является для М. В. Алпатова вспомогательным, и он уступает место образному началу, теме «пластической метафоры».

Больше всего Алпатова интересуют те искусствоведческие категории, которые можно вывести непосредственно из самого изобразительного искусства.

Пластическая метафора, например, свойственна живописи или скульптуре изначально: она существует вне соотношений с тем литературным или мифологическим текстом, с которым связан сюжет, и проявляется как специфическая способность данных видов искусства. Всякий элемент формы, каждая пластическая деталь в основе своей содержательны. Каждый пластический мотив, всякая особенность композиции или колористического решения имеют свой внутренний смысл. Алпатов прекрасно раскрывает этот смысл. Вряд ли кто-либо другой может соревноваться с ним на этом поприще.

Талант ученого, его последовательная склонность к определенному кругу задач порождают школу. У М. В. Алпатова много учеников. Их задача заключается в том, чтобы неповторимый талант учителя переплавить в систему, которой могут пользоваться многие.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

ДАНТЕ И ИСКУССТВО

Современный читатель Данте, которому не всегда дается постижение великой правды его поэмы, скрытой средневековой ученостью, мысленно ищет опоры у его современников — художников, которые более непосредственно радуют нас своими живыми человеческими образами. Вспомним хотя бы в падуанских фресках Джотто задумчивого Иоакима, который идет, чтобы развеять свою печаль, к пастухам, где его ласково встречает пастушеская собачка.

Сближение Данте с итальянскими мастерами живописи имеет свои основания. И это не только потому, что Данте в своей поэме упоминает Джотто, затмившего славой предшественников, что в «Чистилище» он восторженно описывает каменные рельефы, быть может, навеянные воспоминаниями о рельефах Никколо и Джованни Пизано, и не потому, что поэт, видимо, и сам пробовал свои силы в изобразительном искусстве и после смерти возлюбленной рисовал лики ангелов.

В самой поэме своей Данте живописует словами и как бы высекает из камня сильные пластические образы людей, рисует их характер, осанку, жесты, взгляды, картины потустороннего мира, каменистые кручи, темные рощи, цветущие лужайки, лазурное или звездное небо. В песнях «Ада» кисть Данте передает отблеск вечного огня и мрачные тени, в «Чистилище» сквозь прозрачную дымку появляются краски надежды, в «Раю» все сияет и светится лучезарными тонами. В своей поэме, в этом отчете о своих странствиях, он постоянно говорит: «я это видел», и мы верим тому, что он видел, как Фарината до пояса выглянул из гроба и гордо окинул взглядом то, что его окружало, мы видим, как на лужайке за «рекою забвения» появляется прекрасная Матильда и с песней собирает цветы, как в преддверии рая его встречает Беатриче в зеленом плаще, накинутом поверх ярко-алого платья, и много-много других образов возникает точно со слов очевидца. Недаром простодушные веронские женщины в смуглом лице поэта видели отблеск вечного огня.

Все это характеризует только одну сторону творчества Данте как «чувственно-образного гения», по выражению Гете. Но имеется еще другая, не менее важная. Пушкин признавал

гениальным самый план его поэмы. Действительно, это единственное в своем роде произведение мировой литературы. Поэт говорит от своего имени, не скрывает своего «я», своего волнения, своей грусти и радости, своей суровости и нежности, гнева и умиления, но в то же время в тесные рамки трехчастной поэмы он заключил весь мир, каким его представлял себе он сам и его современники.

Подумать только, весь мир! Свою отчизну, в распрях и в муках вступавшую в новую эпоху, далекое прошлое, тяжким грузом лежавшее на сознании его современников, их порывы к будущему, жажду справедливости, если не на земле, то хотя бы на небесах. Все то, что человечество уже завоевало при свете разума, то, о чем оно только смутно догадывалось, все зримое и незримое, все чаяния и заблуждения, неизбежные на пути к истине,— все это поэт включил в повесть о своих странствиях. Он не забывал ни своих тщетных попыток гражданского служения, ни влечения к поэзии, ни любви к женщине — об этом напоминали ему его встречи с обитателями потустороннего мира, его путеводители Вергилий и Беатриче.

Идея космической поэмы пробуждала в нем вдохновение, распаляла его страсть, но она принуждала его ввести в поэму и много такого, что невозможно было переплавить в поэзию: философию, богословие, публицистику, космографию, мораль, эрудицию. Этот груз в глазах современного читателя обрывает красную нить поэзии. Критики упрекали поэта в том, что он уклонялся от своего призвания. Но величие его замысла не подлежит сомнению.

Мы ставим рядом имена Данте и Джотто как современников. На расстоянии семи веков легко поверить, что они были попутчиками. Однако между ними, да и вообще между тогдашней поэзией и искусством не было полного тождества. Гениальным планом своей поэмы Данте в большей степени, чем к изобразительному искусству, близок к средневековой архитектуре, которая собирала вокруг себя все виды искусства и в своих величественных сооружениях создавала подобие всего мира.

Действительно, перед порталом старинного собора нас, как и в первой песне «Ада», встречают таинственные звери — львы и химеры, намек на ожидающие человека испытания и искушения. Стены собора населяют исторические и легендарные герои. Пророки, воины, мученики, короли высятся каждый на своем месте согласно навек установленному порядку — и это тоже похоже на Данте. В своем паломничестве по загробному миру поэт постоянно вспоминает о простом человеке, то о крестьянине, испуганном ранним снегом на его полях, то о портном, который силится вдеть нитку в иголку. В готическом соборе мы также видим крестьянина, весной сажающего дерево или греющего иззябшие ноги перед камельком.

И во всем здании, как и в поэме Данте, неудержимое стремление воспарить над каждодневностью, подняться в тот мир, где вещи являются в своем истинном свете. Под сводами собора нас чарует дерзание его строителей, создавших как бы священную рощу, сливающуюся ветвями над нашей головой. Нас захватывают вихрь устремленного к небу порыва, железная логика и необузданная фантазия. сила и одухотворенность,

величие мироздания и гордость творения рук человека. Эти гулкие влекущие вперед просторы, мерное чередование столбов и пролетов и свет витражей, побеждающий мрак, словно излучаемый самой материей,— все это совсем как в мире Дантовых терцин. В готическом соборе можно убедиться, что значит язык дантовских иносказаний, в котором за каждым предметом открывается бесконечная перспектива значений и толкований. И хотя современный человек давно уже оставил многие воззрения и учения, которым покорно следовали и Данте и строители соборов, но и его не может не захватить их способность привести свой жизненный опыт, свои убеждения, свою веру в стройную систему, дать свободный выход в искусстве стремлению обнять весь мир и судьбу всего человечества.

Данте именуют предтечей гуманизма. В этом есть значительная доля справедливости. Он приходил уже к признанию благородства человека, не зависимого от его родовитости, в лице Одиссея он воспел ту страсть «изведать мир», которая в новое время стала двигательной силой просвещения. Но в одном существенном отношении Данте не был предтечей, ему не в состоянии были следовать потомки.

Данте дал пример способности искусства охватить одним взглядом весь мир. Итальянская литература и искусство в силу ряда исторических причин не смогли сохранить этот дантовский пафос. Поэты вслед за Петраркой все больше уходят в интимный мир лирических переживаний отдельного человека. Живопись достигает успехов в воспроизведении реального мира, но одерживает главные победы в воссоздании его частных проявлений. Что такое станковая картина, почти вытеснившая все другие виды живописи? Это фрагмент монументального цикла, отделившийся от архитектуры, от идеи целостности искусства. Вместе с завоеваниями новых изобразительных средств сама картина все более тяготеет к фрагментарности. Сначала писали человека в рост, потом стали ограничиваться погрудными изображениями, потом стали увлекаться его бытовым окружением, видами природы за ним. Но целостность природы, небосвод исчезали из поля зрения. Природу наблюдали как бы через окно, видели жизнь сквозь замочную скважину, как говорили в XVIII веке. И только совсем немногим удавалось в этом малом мире микрокосма угадать что-то от всего мира, макрокосма.

Микеланджело был одним из немногих гениев Возрождения, который наперекор этому пытался в Сикстинской капелле с центральной темой — судьбами человечества — соединить отдельные картины. Он не иллюстрировал поэму Данте, как это делал Боттичелли до него и много позднее — Гюстав Доре. Но тень великого поэта-мыслителя и борца-гражданина вдохновляла его. Он передал на плафоне радости творчества, тоску раздумий и страданий плена, на алтарной стене — это мировая катастрофа, гибель человечества, гнев божества. Но какими бы ни были трагическими эти образы, художник скорбит не об отдельной личности, но обо всем человечестве, и потому так волнует его попытка языком искусства нового времени затронуть вопросы, волновавшие Данте. Гениальное создание

Микеланджело — это нечто единственное в искусстве Ренессанса. Его создателю пришлость отступать от канонов своего времени, недаром в нем видели отступника от эстетики Ренессанса.

Данте обращался к своим соотечественникам-единоверцам, но его волновала также судьба «далекого брата», праведника на берегах Инда. Через двести лет после Данте один великий, хотя и безымянный художник отозвался на вопросы, затронутые Данте, но произошло это не на берегах Инда, а на кремлевском холме над Москвой. Мне выпало на долю счастье ввести этого безымянного художника в историю искусства под именем «Кремлевского мастера»[1]. В Италии его назвали «маэстро ди Кремлино» и приняли очень радушно. Его шедевр — икона «Апокалипсис» — находится в главном соборе Московского Кремля. До недавнего времени на нее мало обращали внимания. Теперь мы знаем, что это подобие «Божественной комедии» в красках было создано в конце XV века, в примечательную пору подъема свободомыслия в Москве и Новгороде, когда итальянские зодчие сотрудничали с русскими в украшении Кремля. Возможно, от них Кремлевский мастер узнал о Дантовой поэме. Недаром в своем изображении ада он — неслыханная смелость! — представил адского пса Цербера, которого упоминает и Данте.

Илл. 89

Но самое главное то, что, при своей творческой независимости и широте замысла, способности одним взглядом охватить весь мир земной, небесный и преисподний, стройность целого, выразительность отдельных групп и сцен, обаятельность человеческих образов, Кремлевский мастер, как ни один другой художник, близок автору «Божественной комедии». К тому же есть в иконе еще один признак, что Кремлевский мастер действительно каким-то образом знал своего предшественника. Чтобы сделать более обозримой всю икону, он разделил ее на три равные части, чему его мог научить только текст «Божественной комедии». К тому же те сцены, где он изобразил Иоанна Богослова в сопровождении одного из старцев, напоминают нам Данте и его спутника Вергилия. Меня радует, что итальянские коллеги соглашаются с этим сближением.

Илл. 88

Но если повесть итальянского автора начинается с мрачных красок «страдающего града» и только завершается лучезарными красками рая, то в создании русского мастера мрачные апокалиптические сцены гибели людей и их мучений почти исчезают. У него побеждают общая радость, всемирная гармония, красота, ритм, красочность и пропорциональность.

Русский мастер дал глубоко жизнерадостное решение вопроса о судьбах мира и человечества, но, как и Данте, он опирался не только на свои знания и на свое мастерство, но и на вековой жизненный опыт своего народа, на своего предшественника Рублева. Множество самостоятельных эпизодов, хочется сказать — песен, он связал друг с другом единой повествовательной нитью и подчинил стройному общему плану. Мы видим мир словно с высокой башни, и, надо признаться, подобного впечатления не в силах был создать ни один его современник, ограниченный условностями живописного языка Ренессанса, требованиями единства времени и места.

[1] М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964. M. Alpatov. Il Maestro di Cremlino. Milano, 1963.

Данте давно завоевал себе заслуженную славу не только на родине, но и во всем мире. Творчество Кремлевского мастера еще мало кому известно, но, несомненно, со временем оно получит признание у нас и за рубежом.

Мне приходилось не раз сопровождать по Кремлю итальянских гостей, желавших своими глазами увидеть шедевр нашего древнего мастера. И всякий раз мне вспоминалось то, что и мои соотечественники пытливо осматривают достопримечательности Сан-Марко в Венеции и, слушая звон его кампанилы, вспоминают о Спасской башне. Будем же глубже вникать в смысл того, что создавалось в искусстве нашими далекими предками, поможем нашим современникам понять то, что создавали великие мастера прошлого. Мы внесем этим ценный вклад в дело взаимопонимания между народами, без которого на земле не может быть ни мира, ни счастья.

О ВЕНЕЦИАНСКОЙ ЖИВОПИСИ ТРЕЧЕНТО И ВИЗАНТИЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

Известно, что венецианская живопись в течение своего развития находилась под влиянием чередовавшихся различных стилей: романского, византийского, готического и Ренессанса[1]. Преобладание византийского влияния началось при Македонской династии и продолжалось до эпохи Палеологов. В это время в Венеции создавались памятники, заметно приближающиеся к Византии [2].

По сравнению с другими городами Италии Венеция запаздывала в своем развитии и подошла к Ренессансу позднее других центров. Во мнениях ученых, изучавших развитие венецианской школы, ясно сквозит неодобрение ее заимствованиями у Византии. «Византийский маньеризм», «ирреалистическое виденье», «художественный конформизм», «искусство, убитое подражанием образцам» — эти оценки византийской традиции составляли немалое препятствие в объективном изучении византийских воздействий в Венеции.

Чтобы освободиться от этих привычных оценок, нужно обратиться к самому византийскому искусству. Мы не можем ограничиться только византийским духом и настроением, нам нужно сопоставить византийские образцы с венецианскими. Только тогда мы сможем оценить меру византийских влияний. В изучении влияния византийской традиции мы не можем ограничиться пустой регистрацией того или другого воздействия. Нужно найти связующую нить, благодаря которой византийское искусство стало источником развития венецианской живописи.

Принято считать, что византийцы внесли в Венецию чувство величия и роскоши, что отвечало церемониям императорского двора. Венецианская знать одобряла такую пышность. Но нельзя забывать также чисто духовную силу воздействия византийцев, живописную утонченность византийского искусства, которой венецианские мастера не находили нигде.

Искусство Византии было всегда очень сложным, красноречивым и многозначительным. В нем царил изысканный дух и было ремесленничество, сосуществовали «живописность» и иконография, искания и консерватизм, классика и ориентализм. Не принимая во внимание различия художественных аспектов Византии, трудно дать верную оценку ее исторической роли.

1 T. Pignatti. Le origine della pittura veneziana. Bergamo, 1961. R. Pallucchini. La pittura veneziana del Trecento, Venezia, 1964.

2 A. Chastel. Byzance et Venise. Actes du VIII Congrès International d'histoire le l'art a Venise. 1955, p. 45—55.

Проникновение в Венецию византийских влияний тесно связано со ввозом сюда первоклассных произведений искусства византийских мастеров и контактами венецианцев с приезжавшими византийцами [3]. Не следует опускать также другие источники вдохновения венецианских художников — искусство романское и готическое. Заимствованное перерабатывалось в соответствии с местным вкусом.

Мозаики в церкви Сан-Марко в Венеции рассматриваются обычно как чистейшее проявление византинизма [4]. С позиций итальянской школы это вполне закономерно, особенно в отношении мозаики «Христос на горе Елеонской». Но, исходя из того, что происходило в Византии, этот тезис нельзя считать безусловным. Бóльшая часть мозаик Сан-Марко — сложный продукт не только увлечения византийской традицией, но и воздействия других культур и участия в их создании местных мастеров.

В мозаиках Крещальни, особенно в «Пире Ирода», совершенно очевиден готический элемент (например, в фигуре Саломеи). Остальные мозаики Сан-Марко принято считать отвечающими византийским канонам. В частности, «Крещение» обычно относится к воздействию живописи Палеологов [5]. Правда, его композиция традиционно византийская, построенная по принципу геральдичности. Тела трех ангелов располагаются одно над другим. Но измельченный характер форм, их детализация и распластанность мозаики — все это решительно не похоже на «Крещение» в Дафни, где обнаженное тело Христа просвечивает сквозь воду. В общем, «Крещение» Сан-Марко трактуется не как происшествие, а скорее как чистый знак. Эта мозаика заставляет нас вспоминать не византийское, а скорее романское искусство.

Сравнивая с ней «Сошествие Христа во ад» 1312—1315 годов в церкви Апостолов в Салониках, мы обнаруживаем, что здесь сходство с геральдической схемой гораздо меньшее. Соотношение между фигурами Христа, с одной стороны, и Адамом и Евой — с другой, передано с большей гибкостью и свободой. Тела святых более моделированы. Каждое из них находит себе место в композиции. Саркофаг, из которого выходит Адам, точно так же занимает свое место в пространстве. Контуры фигур гораздо менее четко очерчены. Вместо фигур, которые носят характер отвлеченных знаков, здесь — живые тела, наделенные силой выражения. В частности, доброта Христа и надежда на избавление Адама и Евы выражены здесь удивительно ясно.

Не менее поучительно сравнение лиц в мозаиках Сан-Марко с лицами чисто византийскими. Лицо пророка Иеремии XIV века хранит угрюмо-напряженное выражение, подчеркнуто увеличены и резко обведены контуром его глаза. Пряди волос и борода причудливо змеятся. Все это вносит в характеристику лица беспокойство и тревогу. Лицо пророка Иеремии не имеет признаков сходства с чисто византийскими лицами. Это смешанное искусство, где романский стиль также участвовал. *Илл. 8*

Совсем по-иному переданы лица в мозаиках церкви Апостолов в Салониках 1312—1313 годов. Апостолы в «Успении богоматери» не так страстны и взволнованны, как пророк Иеремия. *Илл. 9*

3 O. Demus. Byzanzio e la pittura à mosaico del Duecento à Venezia.— «Venezia e L'Oriente», 1966, p. 225. S. Bettini. I mosaici antichi di San Marco à Venezia. Bergamo, 1945.

4 O. Demus. The Church of San Marco. Washington, 1960.

5 T. Pignatti. Le origini della pittura veneziana. Bergamo, 1961, p. 34.

Мастер не пользуется резкими контурами, особенно в передаче глаз. Объем головы передается тонкими переходами тонов. Нос отмечен светлым пятном. Объемность головы ясно чувствуется как наследие эллинистических мозаик. Нет в этом лице того беспокойства, которое есть в лице Иеремии.

Илл. 5

В одной венецианской иконе богоматери (Эрмитаж) бросается в глаза верность византийской традиции. Сохранился самый прототип ее в иконе XV века на Синае [6]. Только образ венецианской иконы дается в зеркальном отражении. Но главное отличие в том, что византийская икона выполнена значительно суше.

[6] A. Procopiu. La question macédonienne dans la peinture byzantine. Athènes, 1962, p. 32—33.

Илл. 4

Венецианская Мадонна отличается от византийского прототипа прежде всего свежестью и непосредственностью своего чувства. Этому впечатлению способствует резкий контраст мафория Мадонны и розового тельца младенца. Все, что было выделено линиями в византийской иконе, дается сочным пятном. Традиционный византийский образ снова получил жизненную крепость и нерушимость. Различие между двумя Мадоннами заключается в том, что в византийской иконе богоматерь сурова и строга, а в иконе Эрмитажа она — добрая и ласковая мать, склоняющая голову над своим сыном.

Более сложна проблема отношения к Византии самого известного венецианского мастера того времени Паоло Венециано [7]. Чисто художественное очарование его произведений не подлежит сомнению. Вместе с тем в личности его нет такого единства и цельности, как у других мастеров Ренессанса. Трудно утверждать, что Паоло действительно учился в Константинополе. О его отношении к Византии можно лишь догадываться, обнаружив сходство его Предтечи. Екатерины, Августина и Петра (Чикаго, Художественный институт) [8] с точно так же поставленными в ряд, образуя иконостас, святыми Феофана Грека в Благовещенском соборе Московского Кремля. При несомненном сходстве лиц мы видим, что мантии св. Августина и Екатерины украшены мелким золотым орнаментом. У Феофана же Предтеча и Петр стоят в одеждах безо всякого орнамента, а формы их более обобщены.

[7] В. Н. Лазарев. Мастер Паоло и современная ему венецианская живопись.— «Ежегодник Института Истории Искусств». М., 1954, с. 298—314.

[8] R. Palucchini. La pittura veneziana del Trecento. 1960, fig. 171—172.

Илл. 7

Ограничимся всего двумя примерами творчества мастера Паоло и подвергнем их сравнению с византийскими образцами.

Первое — это «Успение богоматери» 1333 года (Виченца, Гор. музей). Это произведение мастера Паоло считается самым ярким примером византийского влияния в Венеции. По словам В. Н. Лазарева, он задумал его, следуя «византийскому принципу». Но это утверждение нуждается в оговорке. Заимствовав в своей работе только иконографию, мастер Паоло внес в нее много своего.

Илл. 6

Достаточно общего впечатления от «Успения богоматери» XIV века в Москве (Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), чтобы увидать, что византийский тип подвергнут изменению в произведении Венециано. В византийской иконе ангелы и апостолы окружают тело богоматери. Расположение фигур на доске иконы тщательно продумано. Так же ясно чередуются планы: сначала полукруглый отрезок ложа над богоматерью, затем Христос на фоне полукруга мандорлы, затем полукруглая стенка, перед которой стоит серафим. Как ни

странно, но византийская икона поражает более ясным отношением фигур к пространству, чем икона Паоло.

В «Успении богоматери» Паоло Венециано фигуры наполняют и переполняют сцену. Теснота пространства бросается в глаза прежде всего. Она не меньше, чем в «Успении» Дуччо.

Покрытый узорной тканью смертный одр богоматери поставлен на мраморное возвышение. Отсутствие задней стороны лишает его того пространственного значения, которое он имел в Византии. Апостолы окружают тело умирающей. Но их жесты не сливаются, их не пронизывает общий ритм. Фигура Христа с душою усопшей в руках поднимается к небу. Этот мотив был бы невозможен в Византии. Вспоминая византийские «Успения», мастер Паоло сделал синеву преобладающим цветом всей сцены. Но эта синева не так ясна и прозрачна, как в Византии. В византийских «Успениях» две постройки придают всей сцене стройность. Но в «Успении» Паоло архитектурный мотив подменяется подобием готического многолопастного свода.

В его изображении царит толпа печальных апостолов. В них отмечали даже сходство с типами, взятыми у Джотто и Дуччо. Действительно, в «Успение» Паоло нет таинственности, наоборот, это скопление характерных образов людей, охваченных горем.

Вероятно, мастер Паоло знал византийские образы Георгия *Илл. 2* Победоносца, вроде иконы в монастыре на Синае. В византийских иконах Георгий хотя и изображался как торжественный триумфатор, но его триумф был достигнут ценой вмешательства высшей воли. Георгий мастера Паоло занимает всю плоскость, как в иконе Синая. Конь его в сильном движении и сохраняет господствующее положение. Паоло обогащает этот образ тем, что сообщает ему больше гибкости и подчеркивает волнистые контуры. Готическое обрамление соответствует изящному контуру всадника и поднятой голове змея. Это не триумф, хоть мы уверены в предстоящей победе Георгия. Дух победы придает его произведению очарование, которого не знала Византия. Недаром он дает основание увидать в нем прообраз Георгия — того *Илл. 1, 3* изображения Рафаэля, которое граф Кастильоне привез в подарок английскому королю. Во всяком случае, в этой работе мастер Паоло вышел из-под власти византийского влияния.

Следы византинизма не исчезли в венецианской живописи вместе с мастером Паоло. Но искусство Лоренцо Венециано соответствовало в гораздо большей степени проснувшемуся вкусу венецианцев в готике. В нем заметны черты эклектизма, похожие на те, которые бытовали в России при Симоне Ушакове. Вся сила мастерства Лоренцо не могла спасти его от намеренной декоративности.

Кажется, что во время кватроченто в Венеции, когда все мастера покорно изучали открытия флорентинцев, современников Учелло и Мазаччо, всякий контакт с Византией был утерян. После падения Константинополя сам византинизм в глазах венецианцев деградировал и потерял очарование, что стало заметно в работах «мадоннери» (так назывались те византийские мастера, которые писали только «мадонн»).

С точки зрения иконографии, Джованни Беллини следовал

в «Преображении» (Музей Коррер, Венеция) каноническому византийскому типу. Фигуры Христа и двух пророков поднимаются на фоне скалистой горы, а апостолы распростерты внизу. Схема византийцев сохранена, но дух византийский навсегда исчез. Ничего не осталось от таинственной атмосферы, ничего общего с взволнованными фигурами в известной миниатюре парижской рукописи Кантакузина.

Но тот же Джованни Беллини в своих картинах в венецианской Академии на темы аллегорий сумел достичь чистоты классического стиля. В грациозной фигуре «Непостоянства» мы видим аналогию с женщиной на классическом блюде, кормящей змей (Эрмитаж). Если античные образы могли влиять на итальянское искусство, то роль Византии как хранительницы античности была достаточно ясна.

Нельзя преувеличивать значения византинизма в формировании живописи в раннем искусстве Венеции. Но не следует также приписывать византинизму преходящей роли как носительницы влияний, которые были быстро преодолены местными мастерами. Византийское влияние рассматривается справедливо как источник венецианского хроматизма. Действительно, это могучий источник, который содействовал освобождению Венеции от рационализма, доминировавшего в центральной Италии. Он содействовал также формированию живого чувства в венецианской живописи, которая поставила ее на путь к современному искусству. Вот почему проблема Венеция — Византия достойна изучения во всех ее аспектах.

Но пока вывод из нашего анализа будет такой: византийское искусство влияло на венецианское, однако школа Константинополя не оставила на нем следов. К византийскому влиянию примешивались романское и готическое. И все они преломлялись сквозь призму самобытного творчества венецианских мастеров.

ФРЕСКИ ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА В АРЕЦЦО

Величие Пьеро делла Франческа было признано только в начале нашего века. Все, что тогда было сказано о нем как о мастере «чистой видимости», не потеряло значения до сих пор. Современники Пьеро и его ближайшие потомки видели в нем прежде всего мастера перспективы. Наше время оценило в нем великого колориста, предтечу современного пленэра. «Несомненно,— признается Лонги,— что фрески в Ареццо вызывают в зрителе прежде всего радость красочностью» [1],— и эти слова вспоминаются каждому посетителю церкви Сан-Франческо в Ареццо.

Естественно, что и другие стороны искусства Пьеро, прежде всего его моральная высота, также не остались незамеченными [2]. Но что касается содержания его искусства, то ему уделялось меньше внимания. Б. Бернсон ценил Пьеро за то, что ему чужда иллюстративность [3]. В одной из своих последних работ он видит главную заслугу художника в отсутствии у него всякой риторики. Вместе с тем и иконологическая школа, уделявшая много внимания литературной стороне произведений классической живописи (за исключением только не вполне разгаданной картины «Бичевание»), почти не занималась творчеством Пьеро [4].

Известно, что в цикле фресок Пьеро в Ареццо представлена история св. креста. Принято считать, что за исключением отдельных отступлений художник следовал в нем «Золотой Легенде» и поэтому ее текст приводится в пояснение к фрескам. Между тем сопоставление фресок Пьеро с легендой показывает, что художник отступал от нее не только в частностях. В «Золотой Легенде» главное внимание привлекает к себе таинственная сила, заключенная в дереве, из которого был сколочен голгофский крест [5]. Святыня является источником множества чудес и дает повод для назидательных выводов. В своем цикле фресок в Санта-Кроче во Флоренции Аньоло Гадди действительно близко придерживается текста легенды, слово в слово воспроизводя события, упомянутые в ней [6]. Главной «persona dramatic» этого цикла служит крест, на котором был распят Христос. Недаром он выделяется своими большими размерами, фигуры людей копошатся вокруг него, как муравьи. Фрески Пьеро в Ареццо отличаются от фресок Аньоло Гадди не только

1 R. Longhi. Piero della Francesca. Milano, 1942.

2 L. Venturi. Piero della Francesca. (Etude biographique et critique). Genève, 1954, p. 9.

3 B. Berenson. Piero della Francesca or the Ineloquent in the Art. New York, 1954.

4 C. Gibert. On Subject and Non-Subject in Italian Renaissance Picture.— «The Art Bulletin», 1952, p. 208.

5 J. da Voragine. La legende dorée, V. II, Paris, 1902, p. 52.

6 R. de Marlé, The Development of Italian School of Painting. V. III, Hague, 1924, p. 541; A. Venturi. Storia dell'arte italiana. V. V. Milano, 1907, p. 318.

своими общепризнанными живописными качествами, но и тем, что великий мастер не ограничился в них ролью иллюстратора.

О том, как составлялись программы итальянских циклов фресок, известно очень немного. Несомненно, что во многих случаях в составлении программ участвовали богословы, гуманисты. Во фресках Амброджо Лоренцетти в Палаццо Публико в Сиене, во фресках Испанской капеллы, во фресках Андреа дель Кастаньо на вилле Пандольфини, Франческо Косса в Палаццо Скифаноя в Ферраре роль таких советчиков сказалась в стройности программы, в ученой эрудиции, в изобилии аллегорий. Гуманист Ф. Маттеранцио составил программу для росписей Камбио в Перудже. Перуджино принадлежит роль исполнителя этой программы. В отличие от этого создатели фресковых циклов капеллы дель Арена, капеллы Бранкаччи, Сикстинского плафона и ватиканских станц, хотя и опирались на литературные источники и пользовались советами эрудитов, в основном составляли программы по своему разумению, следовали художественному вдохновению, и потому у них замысел неотделим от выполнения. Что касается программы фресок Пьеро, то доля участия в ней ученых советчиков неизвестна. Но если вдуматься в нее и сопоставить ее с характером всего живописного творчества художника, то можно предполагать, что сам художник обдуманно выработал ее с расчетом, чтобы она отвечала его «живописному ви́дению».

Он опускает ряд эпизодов текста «Золотой Легенды». Посещение Сифом рая и его разговор с ангелом отодвинуты на второй план. Исцеление больных деревом, появление его из воды, сколачивание голгофского креста, история обращения Иуды в христианство, судьба трех гвоздей голгофского креста и еще многое другое не было включено в программу, так как художник, очевидно, не видел возможности в этих эпизодах раскрыть замысел, который его занимал. С другой стороны, он присоединяет два эпизода — «Благовещенье» и «Победу над Хозроем», которых нет в «Золотой Легенде». Видимо, они были ему нужны для осуществления своего замысла.

Но главное отступление от текста легенды фресок Пьеро в том, что в них не соблюдается хронологическая последовательность. *Илл. 22* Тому, кто с текстом «Золотой Легенды» в руках будет «читать» живописное повествование Пьеро, сле́дует начинать с верхней фрески северной стены, затем перейти к двум фрескам прямо под ней. В дальнейшем ему придется переводить свой взор с одной стены на другую, то вверх, то вниз, то слева направо, то справа налево, чтобы после этих переходов и скачков достигнуть в заключение верхней фрески южной стены напротив первой фрески.

Нарушение хронологии во фресках Пьеро не может рассматриваться как явление случайное. Отступая от последовательности легенды, Пьеро устанавливает свой порядок. Гарбер уже давно обратил внимание на то, что фрески расположены художником таким образом, что напротив каждой из них находится другая фреска, по своему характеру ей подобная [7]. Примерно как в Станце делья Синьятура, где Афинская школа находится напротив Диспуты. Однако это верное наблюдение было оставлено без внимания последующими авторами. В этом сказалась

7 H. Garber. Piero della Francesca. Basel, 1920, p. 22.

привычка современного зрителя интересоваться отдельными изображениями и в пределах их — красивыми фрагментами и не обращать внимания на то, каким образом все они образуют стройное художественное целое. Мы, конечно, должны быть признательны издательству «Федон» за то, что оно дало нам возможность разглядеть многие очаровательные подробности фресок Пьеро, едва различимые глазом на месте [8]. Но не следует забывать, что трансформация цикла Пьеро в эффектное чередование картин с фрагментами «крупным планом» превращает его в подобие современного кинофильма и в сущности противоречит замыслу художника.

8 K. Clark. Piero della Francesca. London, 1951.

Цикл фресок в Ареццо образует не ряд лент, расположенных друг над другом в несколько ярусов. Он состоит из парных звеньев. Соответствие бросается в глаза прежде всего в расположенных друг против друга фресках; наверху в люнетах — на северной стене ряд людей под деревом («Смерть Адама»), на противоположном люнете две группы людей с крестом и деревом над ними («Гераклий приносит крест в Иерусалим»), во втором ярусе на северной стене и на южной — сцены торжественного поклонения дереву и кресту, все это на фоне архитектуры и пейзажа (эпизоды с царицей Савской и императрицей Еленой). Наконец, внизу две битвы («Победа Константина» и «Битва Гераклия»). На восточной стене по сторонам от окна четыре фрески также соответствуют друг другу: два благовещения (Марии и императору Константину) и две жанровые сцены («Перенесение дерева» и «Пытка еврея»). Правда, параллелизм выражен не во всех случаях в одинаковой степени, но его наличие вряд ли может быть подвергнуто сомнению.

Илл. 23

Среди памятников итальянской монументальной живописи XV века можно найти некоторые аналогии к расположению фресок Пьеро. В Сикстинской капелле расположены друг против друга фрески на темы библейской и евангельской истории. Но в этом случае составители программы следовали древней традиции — события ветхого завета противостоят событиям нового как их прототипы. У Пьеро этот принцип последовательно не проводится. У него сопоставляются фрески по признаку их внутреннего сходства, что, впрочем, не исключает и известного противопоставления друг другу парных изображений.

Вряд ли можно считать, что параллелизм между фресками в Ареццо объясняется чисто формальными требованиями симметрии. Правда, в живописи Пьеро симметрия играет известную роль, но нельзя сказать, что каждая его картина безоговорочно подчиняется ей. В Урбинском «Бичевании», видимо, проводится параллель между двумя сценами, разделенными колонной, но при спорности истолкования сцены справа трудно понять смысл этого противопоставления. Что касается цикла в Ареццо, то его можно определить таким образом: он рассчитан не на то, чтобы зритель один за другим, как слова текста, читал его звенья, а на то, чтобы зритель мысленно созерцал весь цикл как нечто целое, части которого соответствуют друг другу. Эту черту цикла Пьеро можно понять еще и следующим образом. Если расположение фресок лентами соответствует традиционному базиликальному типу храма, то Пьеро своим расположением фресок как бы превращает хор базилики в

подобие центрально-купольного здания, к которому во второй половине XV века испытывали большое влечение итальянцы.

Но самое главное значение этого параллелизма в том, что он помогает понять семантику живописи Пьеро. Согласно средневековому учению, каждое изображение, помимо буквального, прямого, имело еще второй аллегорический смысл, так как каждое событие священной истории рассматривалось в качестве пророчества грядущего. Это учение было известно в XV веке Марсилио Фичино, Пульчи шутливо касается его в своей поэме «Марганте». Художников Возрождения в первую очередь занимал первый буквальный смысл изображения. Что касается второго смысла, то у них он только подразумевался, на него всего лишь намекали, его искали под покровом мифа, этого «одеяния души», по выражению Фичино [9].

9 A. Chastel. Marsile Ficin et l'art. Genève, 1954, p. 142.

Сопоставлениями двух сходных изображений Пьеро как бы раскрывает в каждом из них второй, более общий смысл. Правда, для утверждения этого у нас нет письменных источников, какими аргументирует иконологическая школа истолкование многих картин XVI—XVII веков. Впрочем, отсутствие современных комментариев не должно нас останавливать. Можно сказать, что в цикле фресок каждая из двух сближаемых фресок служит как бы комментарием к другой. Располагая одну фреску рядом с другой подобной, художник, видимо, думал этим утвердить общий смысл, заключенный в них обеих. Впрочем, не во всех случаях бывает легко угадать руководящую мысль художника. К тому же не всегда удавалось с одинаковой убедительностью выявить внутреннюю связь между сопоставляемыми сценами. В частности, «Благовещение» — само по себе это прекрасное произведение живописи — всегда вызывало недоумение историков искусства: сопоставление его с «Видением Константина» выдержано скорее в духе традиционного противопоставления событий ветхого завета событиям нового, чем в духе всего цикла Пьеро.

В остальных фресках цикла последовательно проводится сопоставление таких событий легенды, в которых речь идет о сходных ситуациях. Восприятие всего цикла в целом должно быть, таким образом, двояким. Для того, кто знаком с текстом легенды,— а именно на такого зрителя рассчитывал художник,— не составляет труда определить, какой текст представлен в том или другом случае, тем более, что художник умел быть наглядным и точным. И вместе с тем звенья этого цикла как бы выключаются из этого ряда представлений, в них проглядывает нечто, имеющее отношение не только к благочестивой народной легенде, но и к более широкому кругу представлений. Стремление придать частному явлению более общее значение, связать микрокосм с макрокосмом давало о себе знать в искусстве XV века как наследие энциклопедизма готики. На Севере извлеченные из жизни картины природы складываются в стройные циклы месяцев в миниатюрах часословов. В Италии преобладало историческое мышление. Авторы хроник пытались связать свой опыт жизни с общими понятиями о развитии человечества, вроде четырех поколений античной литературы, апокалиптических царств или трех веков у иоахимитов.

Что касается фресок Пьеро в Ареццо, то три яруса их означают как бы стадии жизни человечества. Наверху в люнетах царят патриархальность потомства Адама и простота совлекшего с себя царские одежды Ираклия. Во втором ярусе — кипучая жизнь современных городов и княжеских дворов. Наконец, внизу — блеск и слава империи с ее непобедимым регулярным войском. В сущности, не строгая историческая последовательность, но противопоставление трех образов жизни. Может быть, все это не было задумано наперед, во всяком случае, получилось именно так, а не иначе. Фрески на стене с окном посередине (за исключением «Благовещения») соответствуют этому делению: наверху ветхозаветные пророки, во втором ярусе — горожане, внизу — император. Таким образом, народная легенда о почитаемой чудотворной святыне претворяется в картины, рисующие судьбу человеческого рода в духе гуманистических идеалов эпохи. В облике людей выступают различия между тремя веками: наверху — люди обнаженные или в плащах, но босые; в середине — люди в наимоднейших и роскошных современных городских и придворных костюмах; внизу — люди, вооруженные и закованные в броню.

Таков второй смысл цикла фресок Пьеро, ради выявления которого он пожертвовал привычной в то время последовательностью повествования. Программа художника не стала для него сковывающей схемой, наложенной на живую плоть творчества. Пьеро всегда оставался художником. Конечной целью его была не четкая формула, не догма, не мораль, а живописные образы, способные возбудить художественные эмоции.

Попытаемся теперь описать некоторые фрески Пьеро, не ограничиваясь пересказом того, что видит в них каждый непредубежденный зритель, но стараясь уловить те намеки, которые в них содержатся. Одной из самых известных и заслуженно ценимых фресок цикла является средняя фреска северной стены. Фреску эту принято называть «Посещение царицей Савской царя Соломона» и «Встреча царицы Савской с Соломоном». Эти названия имеют все основания считаться правильными. Тот, кто подходит к фрескам Пьеро как к иллюстрациям к «Золотой Легенде», без труда угадает в коленопреклоненной фигуре легендарную царицу в сопровождении свиты, в почтенном старце в парчовой одежде — библейского Соломона с его приближенными. Такое «чтение» фрески Пьеро нам так привычно, что мы даже не отдаем себе обычно отчета в том, что оно является далеко не единственно возможным. *Илл. 13*

Для того чтобы понять эту фреску Пьеро во всей ее многогранности, одного отождествления фигур недостаточно. Фреска в Ареццо настолько отступает от более ранних изображений встречи царицы Савской с Соломоном в итальянском искусстве, что если условно принять эту иконографическую традицию за реальность, то придется признать, что Пьеро от нее решительно отступает. В частности, то, что представлено в левой части фрески, совпадает с тем, что представлено у Пизанелло в его известной фреске в церкви Сант-Анастазии в Вероне: кони, принцесса, слуги, — хотя фреска эта относится не к циклу истории креста, а к циклу подвигов Георгия. Правая часть фрески Пьеро также не похожа на традиционные изображения встречи

царицы Савской с Соломоном, так как действие происходит не в роскошном царском дворце и фигуры царя и царицы не выделены из окружающей толпы. Нужно признать, что мы угадываем в этой фреске эпизоды легенды о царице Савской и Соломоне главным образом благодаря контексту, зная, что представлена история креста и что в нее входят сцены поклонения царицы и встречи ее с мудрым царем. Между тем художник даже не стремился облегчить нам идентификацию героев хотя бы при помощи постоянного признака их костюма. Можно подумать, что в правой и в левой части фрески представлены две разные женщины — одна в короне, другая без нее. Вместе с тем от них почти неотличимы царица Елена во фреске напротив, недаром один из комментаторов предполагал, что и во всех четырех случаях представлена царица Елена. Что касается царя Соломона, то он странным образом похож на царя Хозроя.

Всю эту фреску Пьеро можно принимать просто как изображение двух бытовых сцен, в которых верно схвачены придворная атмосфера, манеры, жесты и костюмы. И вместе с тем было бы неправильно считать, что это всего лишь бытовые сцены, вроде тех, которые в то время часто изображались на кассоне. Правильнее признать, что образ Пьеро — многогранный и что он переливается своими различными значениями. В этой связи немаловажно, что «Поклонение царицы Савской» очень
Илл. 10 похоже на традиционное «Поклонение волхвов», в частности, на известную берлинскую картину, которую раньше приписывали Доменико Венециано, и с другой стороны, что «Встреча царицы Савской с Соломоном» похожа на традиционное «Обручение Марии»; можно подумать, что старец способен соединить руку женщины с рукой нарядного молодого человека, хотя настоящих обручаемых в картине нет. Сходство с традиционными евангельскими сценами едва ли не значительнее, чем со сценами из истории царицы Савской. Нет оснований видеть в этом сходстве плод несамостоятельности Пьеро. Оно обогащает его живописную поэтику, им определяется полисемантическая структура его живописи. Художник не ограничивается изображением своего предмета, он обволакивает его характеристику рядом поэтических сравнений и сближений. Во фресках «Поклонение царицы Савской» и «Встреча» благочестие царицы противостоит беспечному равнодушию ее роскошной свиты. Во фреске напротив них, в «Испытании креста» побеждает нравственный принцип: царица появляется без свиты среди простых людей, ее чувства разделяются всеми свидетелями. Все проникнуты общим душевным порывом.

В этой фреске не показано, как обнаруживают крест в земле. Представлен торжественный акт, так называемое «Воздвижение креста». Под сенью крестов высятся люди в торжественной неподвижности, проникнутые сознанием важности момента. В левой части фрески видны два креста, в правой — третий чудотворный крест. Но, в сущности, четкого противопоставления крестов разбойников кресту Христа Пьеро не дает. «Испытание креста» похоже на традиционные сцены исцелений и воскрешений в житиях святых.

У Пьеро царица не произносит речей, не повелевает, но вместе с остальными благоговейно опускается на колени.

В сущности, у Пьеро ничего сверхъестественного в этой сцене не происходит, и потому ни один из свидетелей не выражает изумления, не приходит в экстаз, как в «Воскрешении Друзианы» Джотто или в аналогичных сценах Мазаччо и Мазолино. Самое главное у Пьеро не чудо, а вера простых и чистых сердцем людей, упавших на колени. В тексте «Золотой Легенды» христианская святыня — крест — противопоставляется языческому храму Венеры, на месте которого он был обнаружен. У Пьеро такого противопоставления нет. Наоборот, воскресший юноша подобен обнаруженному в земле античному Аполлону. Такое гуманистическое понимание темы соответствует тому, что, возможно, и сам Пьеро хотел подчеркнуть в Ареццо противопоставлением фигуры языческого Купидона изображению символа «божественной любви».

В «Смерти Адама» представлено два момента: в правой части фрески старший в роде читает потомству наставление, в левой части оно собралось вокруг него — умершего, распростертого на земле. Одна из фигур с поднятыми руками и с воплем отчаяния на устах придает этой сцене сходство с «Оплакиванием», но это не пророчество, не прообраз, а всего лишь уподобление. Во фреске дается ответ на вопрос о быте и нравах наших предков, который занимал и Пьеро ди Козимо. Но у Пьеро делла Франческа в выстроенных в ряд фигурах, в их изокефалии ощущается нераздельное единство первобытного рода. Художник и на этот раз отступает от хронологии. Древо жизни по легенде должно вырасти много позднее. Здесь огромное вековое дерево осеняет всю сцену как символ жизни, символ рая, символ единства рода. Хотел этого Пьеро или не хотел, но в этой фреске ничто не намекает на трагическую судьбу первого человека, на первородный грех, о котором повествует легенда. Здесь торжествует первобытная сила древнего рода, то состояние невинности, которое в представлениях того времени связывалось с жизнью первых людей [10].

[10] E. Panofsky. Renaissance and Renaiscentes in Western Art. Stockholm, 1960, p. 179

В «Перенесении древа» трудно решить, какой момент представлен: переносится ли дерево для того, чтобы оно служило мостом через реку Силоа, или его переносят по повелению Соломона, для того чтобы спрятать. Главное содержание фрески — это трудовые усилия мужчины, взвалившего его себе на плечо. В сущности, это один из тех мотивов, которые под предлогом изображения времен года входили в готические соборы и есть в Сан-Марко. Но там эти сцены имели по отношению к священной истории второстепенное значение. Здесь изображение труда человека само уподоблено евангельской сцене — несению креста. Впрочем, пророческий смысл этого изображения не подчеркнут. Это всего лишь уподобление, способное поднять значение физического труда. Мужчине тяжело, но он не изнывает под грузом, справляется с ним. Побеждает человек, торжествует красота труда, которую из всех мастеров классической живописи только еще Питер Брейгель увековечил так же величественно в своем рисунке «Лето». Какими незначительными выглядят фигуры строителей Вавилонской башни у Беноццо Гоццоли в его Пизанском цикле. Разница между Беноццо и Пьеро не только в качестве живописи, но и в их отношении к своему предмету. У Пьеро труд возвеличен

Илл. 20

Илл. 16

Илл. 18—19

и прославлен, Беноццо смотрит на него равнодушным рассеянным взглядом.

Фреска «Победа Константина над Максенцием» справедливо считается одним из самых совершенных по колориту созданий Пьеро. Вместе с тем она заслуживает внимания и неповторимо своеобразным решением темы. В отличие от известных батальных сцен Паоло Учелло, у Пьеро нет ничего сказочного, затейливого, эффектного. Наоборот, все представленное скорее будничто, скромно, действие медлительно и неторопливо, все происходит при свете дня. Как известно, императору Константину приданы черты Мануила Палеолога, незадолго до того посетившего Италию. Высказывалось предположение, что битвы в Ареццо могли иметь отношение к событиям современности: к подготовке крестового похода против турок, захвативших столицу Византии. Но самое примечательное в «Битве Константина» — это то, что ее герой отодвинут на второй план, что его белый конь почти закрыт коричневым конем рыцаря. Видна всего лишь протянутая рука императора с маленьким крестом. Герой готов исчезнуть из поля зрения зрителя, как граф Лепик в известной картине Дега «Площадь Согласия». Этим переосмысливается легендарная сцена. Ни голгофский крест, ни даже его символ — маленький крест в протянутой руке императора не решают исхода борьбы, решает его нравственная сила смиренного героя, способного вести за собой войско. В связи с переосмыслением роли героя (едва ли не единственным примером в живописи Возрождения) возрастает значение дивного лирического пейзажа с голубой извивающейся рекой, белыми лебедями и царящей в нем тишиной. По контрасту с шумной и эффектной «Битвой Ираклия» в битве Константина выпукло обрисовано нравственное превосходство героя.

Нет основания связывать многогранность образов Пьеро делла Франческа со средневековым учением об аллегории. Больше оснований видеть в этом один из основных принципов всякого искусства — метафору, уподобление одного предмета другому и возникающее из этого множество ассоциаций, обогативших наши представления и расширяющие значение каждого частного явления.

Весь цикл Пьеро — это не столько изображение чего-то однажды случившегося, сколько прообраз того, что в мире существует и должно существовать. Легенда в понимании Пьеро освобождается от элементов сказочного, чудесного, несбыточного, невероятного, в духе мастеров треченто и мастеров кассоне XV века. В легенде наиболее полно выражают себя естественные силы действительности. Отсюда идет готовность Пьеро открытыми глазами смотреть на мир, жадность его к зрительным впечатлениям, любовное отношение к реальному миру, полноправность его реализма. Вместе с тем художник испытывает желание видеть мир очищенным от всего случайного, наносного, чуждого его истинной сущности. Собственно легендарное вытесняется у Пьеро чем-то желанным, искомым, утопическим — черта, которая составляет существенную особенность всего искусства Возрождения. До сего времени историки искусства признавали, что в итальянской живописи XV века архитектура (в большинстве случаев воображаемая) осущест-

вляет идеал чистой архитектуры, какой не существовало, но к которой люди испытывали влечение. Это истолкование архитектурных мотивов может быть распространено на всю итальянскую живопись, в особенности это касается понимания исторической живописи у Пьеро делла Франческа.

В своем фресковом цикле в Ареццо Пьеро не ограничивается лаконичной формулой сущности мира, как Мазаччо — во фресках капеллы Бранкаччи. Пьеро стремится воссоздать подобие мира во всем богатстве и разнообразии его характерных признаков. По мнению Лонги, зрелищность — характерная черта искусства Пьеро. В этом он отчасти соприкасается с Альберти, который считал, что живописец может порадовать зрителя изобилием и разнообразием представленных предметов. Вместе с тем Пьеро глубоко чуждо беззаботное нанизывание занимательных подробностей, как на фресках Беноццо Гоццоли. У Пьеро каждое происшествие из жизни людей имеет отношение к судьбе человечества. Наряду со многими другими художниками Возрождения в этом он близок к отождествлению мира и божества в учении Николая Кузанского.

Мир Пьеро — это холмы, деревья, города, но прежде всего земля, по которой ступает человек. Небо — это лазурный простор, по которому мирно проплывают облака. Небо как высшая сфера мироздания почти не дает о себе знать в живописи Пьеро. Недаром кажется, что даже Саваоф в «Благовещении» находится на балконе. Мир Пьеро до краев наполнен жизнью. В этом он отличается от мира, окаменевшего и покинутого у Мантеньи. У Пьеро свято все, что свершается в мире, и потому в него не находит доступа чудесное. В мире Пьеро самое чудесное — это самое обыденное. В нем нет места для греха и потому нет потребности в искуплении. Высшее благо — это не столько сходящая с неба благодать, сколько справедливость, царящая на земле.

По словам Вазари, Пьеро ввел в свой цикл несколько портретов, видимо, по традиции, по желанию заказчиков. Но в основном у него каждый человек — представитель всего человеческого рода. Придворные, князья, горожане, воины, простые люди охарактеризованы как представители различных сословий. Но характерная особенность каждого человека — это его причастность к жизни общества, ответственность за то, что происходит вокруг него. Людям Пьеро незнакомо нравственное напряжение героев Мазаччо, слащавое умиление праведников фра Анжелико, экзальтация людей Донателло, стоическая суровость героев Мантеньи. У Пьеро не может быть случайных прохожих, как в «Воскрешении Товифы» Мазолино, торжественно важных статистов, как во фресках Гирландайо. Люди Пьеро всегда участвуют в окружающей жизни, соблюдают обычаи и обряды, чинно выступают в процессиях, усердно трудятся, храбро сражаются в походах, и даже когда судьба готовит им удар, как царю Хозрою, покорно принимают его как должное. Человек Пьеро никогда не чувствует себя одиноким, как Петр на берегу озера у Мазаччо. Пьеро, как ни одному другому его современнику, удавалось передать духовную близость людей. Еще Вазари отметил фигуру крестьянина, опирающегося на лопату и одобрительно внимающего словам Елены.

Пьеро смотрит на мир без внутреннего усилия воли, как Мазаччо, не таким испытующим взглядом, как Мантенья, не так рассеянно-безмятежно, как Беноццо Гоццоли, не так простодушно, как Бальдовинетти. Созерцание Пьеро — это не созерцание византийских мастеров, которое приобщает человека к непостижимой тайне. Созерцание Пьеро, конечно, нельзя отождествлять с научным постижением, но оно открывает глаза на мир в его богатстве и разнообразии. Перед нами движутся многолюдные процессии, но мы успеваем заметить характерные жесты отдельных людей, их взгляды и полуулыбки, заглянуть в их интимный мир. Мы смотрим на мир как бы издалека, окидываем одним взглядом город, опоясанный стенами, и тут же вступаем на его улицу, стиснутую высокими домами. Пьеро взирает на все без улыбки, серьезно, но вместе с тем ласково и сочувственно. Видеть — значит для него понимать, понимать — значит любоваться, любоваться — значит любить. Искусство Пьеро сравнивали с музыкой Моцарта и поэзией Вордсворта. Но его широкий взгляд на мир можно сравнить и со способностью Толстого в «Войне и мире» любоваться белизной плеч светской красавицы и преклоняться перед мудростью крестьянина Платона Каратаева. Обходясь без назойливой дидактики и риторики, Пьеро волнует и чарует нас тем, что ставит лицом к лицу с основными вопросами человеческого существования.

Фреска Пьеро «Воскресение» украшает здание муниципалитета. История креста могла бы с не меньшими основаниями украшать стены здания гражданского характера, а не церковную капеллу. За исключением «Благовещенья», фрески Пьеро могут быть скорее отнесены к светскому, чем к церковному искусству. И не только потому, что в них преобладают мотивы, взятые из гражданской жизни, но и потому, что они все имеют отношение к главным социально-политическим вопросам того времени. Коммуны или синьории, самоуправление или единовластие, народная милиция или наемное войско, величественные городские строения или роскошные дворцы? Коммуны осуществляли желанную идею народоправства, но в них царила жестокая борьба политических страстей. В сеньориях человек находил желанный покой и тишину, но лишался свободы. Раздумья об этом занимали современников Пьеро. Альберти разочаровался в общественной жизни, стремился уйти в частную жизнь, питал отвращение к представителям власти, превращавшим гуманистов в своих слуг.

Положение Пьеро, как и других художников, отличалось от положения гуманистов. Он был не только человеком демократического происхождения — сыном сапожника, но, видимо, еще и деятельным участником самоуправления в родном городе. В середине XV века Донателло выражал намерение покинуть Флоренцию, находившуюся под властью Медичи, ради Сиены, но так и не осуществил это намерение. Пьеро работал некоторое время во Флоренции, но не остался в ней и предпочел прелестям тогдашнего урбанизма почти сельскую простоту родного Борго Сан-Сеполькро, куда он и вернулся. Это решение художника в значительной степени определило его судьбу. Мелкие города Италии, как Ареццо и тем более Борго, находи-

лись тогда в политической и экономической зависимости от Флоренции и сеньорий, но традиции коммунального строя оставались в них, хотя бы в сердцах их обитателей. Пьеро приходилось позднее служить своей кистью при княжеских резиденциях. Однако он не стал придворным художником «par excellence», как Пизанелло, Франческо Косса и многие другие. Он не поддавался иллюзиям рыцарской романтики, природа в его живописи никогда не выглядит как место куртуазной любви или княжеской охоты. Пьеро — едва ли не единственный среди мастеров середины XV века — оставался верен демократическим идеям первой половины века. Больше того, в «Мадонне Милосердия» и в «Воскресении» Пьеро как бы говорит от лица народа или даже от лица патриархального крестьянства. Фрески в Ареццо были выполнены по заказу местного купца Луиджи Биччи. Но было бы ошибочно, следуя Ф. Анталю, на основании этого факта усматривать в работе Пьеро выражение мировоззрения средней буржуазии[11]. В своих фресках Пьеро не столько решает общественные вопросы, сколько ставит их, заставляет зрителя задуматься о различных формах устройства жизни. Он как бы напоминает нам: какое утонченное благородство царило при княжеских дворах, сколько благочестия было в жизни горожан, какое величие проявлялось в человеческом труде!

11 F. Antal. Florentine Painting and its Social Background. London, 1947, p. 7.

Семантика фресок Пьеро находит себе соответствие в их стилистике. Семантика и стилистика гармонично подчиняются у него единой структуре. В семантике фресок мы отмечали сопряженность каждого изображения со всем циклом, парность этих картин, многозначность каждой из них. В стилистике Пьеро могут быть обнаружены сходная структура, соподчиненность частей целому, соответствие элементов композиции, рисунка, колорита и их контрастов. Для определения стилистики Пьеро его собственное определение живописи недостаточно, так как оно касается только техники. Такие понятия, как перспектива, пластика, архитектурность, монументальность, колоризм, слишком широки для того, чтобы ими можно было определить живописный стиль Пьеро.

В построении большинства фресок в Ареццо общим принципом является преобладание фигур в рост, на которых покоится все, как здание Ренессанса покоится на классическом ордере. Это не исключает разграничения трех ярусов: верхний — самый легкий, в нем больше всего неба, воздуха; во втором — фигуры высятся на фоне зданий, в нижней царит теснота, даже узкая полоска неба заполнена пиками и знаменами. Вместе с этим каждая из фресок соответственно ее значению выдержана в своем ключе: в «Смерти Адама» фигуры образуют сплошной ряд, в «Перенесении креста в Иерусалим» — две группы в профиль с цезурой между ними, в «Обретении» и в «Испытании» — две замкнутые группы. В «Поклонении» и во «Встрече» преобладают наклоненные фигуры, ясно читаются ритмы тянущихся за ними шлейфов. Наконец, в двух батальных сценах фигуры плотно нагромождены. *Илл. 13*

Безупречный мастер перспективы, Пьеро не забывает «снять» впечатление глубины, способное «разрушить» плоскость стены. В «Обретении» фигуры образуют круг в пространстве —

выражение солидарности общины. Вместе с тем тела как бы стелются вдоль стены. У Пьеро они никогда не выходят вперед, как в «Исцелении больных Петром» Мазаччо. Соответственным образом каждый предмет получает у Пьеро двоякую характеристику: он сокращается согласно законам перспективы, но ракурсы теряют силу воздействия, так как предметы видны издали. В изображении города Ареццо во фреске в Сан-Франческо в Ассизи большинство зданий видно с угла. У Пьеро в изображении города все они видны почти со стороны фасада, и этим подчеркивается плоскость. Пьеро проводит этот принцип вплоть до мельчайших частностей. У Мантеньи во фресках Камеры дель Спози ноги стоящих фигур старательно передаются в ракурсе. У Пьеро во «Встрече царицы Савской» четыре сапога двух мужчин слева выстроены в ряд.

Илл. 22, 23

Для ученика флорентийских натуралистов было нелегкой задачей примирить непосредственное зрительное впечатление от предметов с общим представлением о них. Лонги называл живопись Пьеро геральдической. Изображение человека таково, что оно может из картины быть перенесено в герб, вывеску, знамя. Вместе с тем изображение орла на знамени Константина такое живое, что, кажется, он может соскочить со знамени и когтить врага.

Рисунок Пьеро нельзя определить термином Альберти «circonscription» (ограничение). Он складывается из взаимодействия различных элементов. Каждый предмет максимально приближается к правильным телам, к которым мастер, по словам Вазари, обнаруживал тяготение, и это придает миру Пьеро характер кристаллической правильности. Вместе с тем в рисунок входит и динамика линий, которую Альберти видел лишь во вьющихся женских волосах. Рисунок Пьеро передает не только очертания предметов как что-то статичное, но и скрытые силы, заложенные в них.

Профильные итальянские портреты XV века похожи на тень фигуры, обрисованную линией. Рисунок образует сумму отдельных частей фигуры и лица. У Пьеро несколько кривых линий, несколько волнистых и овал создают живой образ, в котором легко узнать излюбленный мотив Пьеро. Рисунок обогащается всякого рода ассоциациями и намеками: тонкая шея дамы как бы вытягивается, ткань свешивается, гибкие контуры подвижны, ритмичны, каждая линия вплетается в живописную ткань целого. Одноголосие как бы сменяется полифонией. В аналогичных случаях фра Анжелико никогда не достигал такого совершенства и богатства. Обогащение силуэта фигур ритмическим узором одежды у Пьеро в известной степени напоминает нидерландские портреты XV века, которые могли быть ему известны. Но у Пьеро фигура, рождаясь из сплетенья складок одежды, господствует над ними.

Илл. 14, 15

У Мазаччо могучие тела как бы наполняют накинутые поверх них одежды. У Пьеро одежда обладает большей самостоятельностью. Поверх костлявой фигуры молодого пророка как бы наложен мощный многогранник, изображающий его плащ. Поскольку он соответствует очертаниям фрески, он делает фигуру подобной каменному блоку, неотделимому от стены.

Сложной структуре отдельных фигур соответствует и струк-

тура отдельных сцен. Это особенно ясно в «Поклонении древу царицы Савской». Вазари одобрительно отзывался о передаче Пьеро одежды свиты царицы. Двукратное повторение силуэта шлейфа нередко встречается в живописи кассоне, видимо, *Илл. 12* этот мотив был навеян привычными впечатлениями жизни. Гибкость очертаний тканей у Пьеро, выявляющая намеченное в фигурах движение и жесты и наполняющая сцены музыкой, встречается и в живописи нидерландцев, в частности, у Рогира *Илл. 11* ван дер Вейдена. Но у Пьеро они приобретают более глубокий смысл. Главной в его фреске является фигура коленопреклоненной царицы. Длинные шлейфы двух сопровождающих ее женщин делают зримым плавное движение царицы, прежде чем она опустилась на колени. В основное действие включаются и стоящие в стороне кони. Все изображенное превращается в символы: кони означают долгий путь, шлейфы — торжественное шествие, коленопреклоненная, погруженная в себя женщина — высшую степень благочестия.

Рисунок Пьеро не только ритмичен и пропорционален, но и богат по своему содержанию. Ритмом контуров Пьеро делает наглядным представление о жизни людей. И в этом его отличие от Мазолино с его «Пиром Ирода», в котором длинный шлейф дамы сам по себе красив, но не соразмерен короткому жакету кавалера, не включен в ритмическую ткань композиции.

Сложность дает о себе знать и в композиции «Обретения» и в «Испытании креста». Здания и люди, расставленные по земле, составляют устойчивый элемент конструкции. Поверх нее, как могучая волна, пробегает линия холма и кровель домов и наполняет эти сцены большим дыханием. В мире Пьеро ничто не обособлено. Как магнитное поле, каждая фреска проникнута силами притяжения и отталкивания. Если в одной части сцены выделяется фигура, то ее зеркальное отражение нередко возникает в противоположной части. Живописную речь Пьеро можно сравнить со стихами, богатыми аллитерациями.

Мы восхищаемся колоритом Пьеро, но к красоте отдельных красок и даже к их «содружеству», по выражению Альберти, не может быть сведено очарование колорита художника. Краски Пьеро не такие белесоватые, как во фресках фра Анжелико, не такие яркие, пестрые, как у Беноццо Гоццоли. Пьеро не жертвует полихромией ради общего тона, как Мазаччо, не приглушает звучание цвета светотенью, как советовал Альберти. Его не соблазняет узор, особенно золотой узор тканей, как средство обогащения живописи. Узорчатая ткань у него только в одежде Соломона. Зато вся живопись его, не теряя других своих значений, издали воспринимается как узорчатая ткань.

Источники колоризма Пьеро искали у фра Анжелико и Доменико Венециано. Действительно, в «Проповеди Петра» фра Анжелико в Уффици розовые и голубые краски чисты и лучезарны, как у Пьеро, но все они одной светосилы, цвет одежд и зданий на фоне одинаков, и отсюда впечатление, будто картина раскрашена — чего никогда не встречается у Пьеро. Тонкое соотношение холодных и теплых тонов, розовых и зеленых во флорентийской «Мадонне» Доменико Венециано также предвосхищает Пьеро, но колоризм Пьеро сложнее, разнообразней, богаче, чем у его учителя.

Гамма красок Пьеро довольно широка: синее, лиловое, малиновое, киноварное, оранжевое, коричневое, желтое, зеленое. Краски дают понятие об отдельных предметах, но в пределах картины сопоставляются то по принципу дополнительных цветов (например, красное и зеленое), то по принципу родства (например, зеленое и голубое). Пьеро умело использует краски различной насыщенности и светосилы: темно-синий, синий, темно-голубой, голубой, голубовато-белый и т. п. Валеры обогащают его колорит, участвуют в пространственном построении, ни одна из его картин не выглядит пестро расцвеченной. Цвет не противопоставляется нейтральному фону, предметы и интервалы между ними почти равнозначны. Вся поверхность картин образует единое цветистое поле. Спокойный холодный серебристый свет, пронизывая краски, объединяет их. В «Битве Константина» художник достигает особенной изысканности в полутонах, белое, серое и черное рядом с ними звучат как чистый цвет.

Во фреске «Встреча Гонзаго с сыном» Мантеньи представлены одежды различных красивых цветов: синие, серые, золотисто-розовые, пурпурные — все это на фоне голубого неба. Но, в отличие от Пьеро, для Мантеньи цвет — лишь вторичное свойство предметов. Все «держится» в его фреске на четких очертаниях фигур и на чеканной лепке складок. Краски звучат всегда только как аккомпанемент.

В аналогичной по теме фреске Пьеро «Встреча царицы Савской с Соломоном» столпившиеся фигуры по-разному охарактеризованы, одни более плоские, другие объемны, одни выступают вперед, другие видны в интервалах, но сквозь все проходит красочный ритм, чередование теплых тонов, розового и золотистого, и холодных — голубого и зеленого. Мерность этих чередований наполняет сцену тайной музыкой. Такой закономерности в чередовании красок не знали флорентийские современники Пьеро. У Беноццо Гоццоли во фресках Палаццо Руччелаи красное преобладает там, где стоят кавалеры в красных шапочках, а золото — там, где император и его свита. Цвет имеет преимущественно изобразительное, повествовательное значение.

Во фреске Пьеро «Поклонение древу царицы Савской» гармония цветов придает группе второстепенных фигур, таких, как два конюха рядом с конями, характер драгоценности, хотя художник ограничил свою гамму. Два конюха лицом друг к другу — один в серо-лиловой куртке и красных штанах, другой — в красной куртке и серо-лиловых штанах. На одном — черная шапочка на фоне белого коня, у другого — белая на фоне коричневого. Зеркальное соотношение контуров и зеркальное соотношение красок создают многозначительный параллелизм. Оба второстепенных персонажа вырастают до значения вечных символов. Здесь вспоминаются и росписи Древнего Египта, и греческая архаика, и, может быть, даже восточные фигурные ковры, в которых симметрия и зеркальность фигур и красок оправданы самой техникой тканья и вместе с тем сообщают всему исключительную значительность. Пьеро остается в пределах пленэрной живописи, но она приобретает у него нечто от цветного витража или фигурного ковра.

Илл. 21

Во фресках Пьеро мы узнаем предметы реального мира со всеми их цветовыми признаками, вместе с тем они выступают преображенными, одухотворенными. Изображенные Пьеро вещи не утрачивают своего предметного значения, однако, любуясь ими, мы отвлекаемся от всех их качеств, кроме цвета, «слушаем», как музыку, красочные аккорды и мелодии. Отсутствие теней у Пьеро, почти как в греческой живописи до Аполлодора, облегчает вещи, благодаря этому они прочно вплетаются в красочную ткань. Происходит таинственное претворение предметов каждодневности в поэтический мир, раскрытие в частных явлениях общей закономерности. Сквозь красочный покров глаз проникает к первооснове вещей.

Пьеро воплотил во фресках свой светлый ясный взгляд на мир в значительной степени с помощью колоризма. Но можно утверждать и обратное: живописное ви́дение Пьеро помогло ему выработать свой эпический взгляд на мир и судьбу человечества.

Фрески в Ареццо — наиболее значительное из известных нам произведений Пьеро. Черты его мастерства дают о себе знать и в поздних работах мастера, вроде его миланской Мадонны, хотя многие примечательные особенности фресок в Ареццо в них исчезают. Обеднение семантики и стилистики Пьеро еще более заметно в работах его школы. Изучение этих работ поучительно лишь потому, что оно помогает оценить значение лучших достижений мастера в пору его творческого расцвета.

По глубине своего замысла, поэтической прелести и совершенству исполнения фрески Пьеро — это исключительное явление не только в итальянском, но и в мировом искусстве.

Автор этой статьи отдает себе отчет, что истолкование семантики и стилистики фресок в Ареццо потребует еще много усилий от исследователей. Сам он не имел возможности довести эту работу до конца и в рамках статьи должен был ограничиться отдельными наблюдениями. Но он считал необходимым хотя бы поставить эти вопросы в надежде, что другие авторы сумеют достигнуть большей точности в своих выводах и связать работу по изучению Пьеро с пересмотром ряда традиционных представлений о живописи итальянского Возрождения.

«ВЕНЕРА» ДЖОРДЖОНЕ

В начале XVI века известный в то время знаток искусства Марк Антонио Микиель видел в доме знатного венецианца Марчелло картину Джорджоне «Венера», в которой, по его указанию, фигура Амура и пейзаж были закончены Тицианом. Впоследствии картину упоминают еще другие знатоки, один автор посвятил ей стихотворение. Некоторые неточности в описании картины вряд ли дают основание предполагать существование еще другой аналогичной Венеры. В конце XVII века «Венера» считалась произведением Тициана и вместе с другими картинами этого мастера с некоторыми изменениями воспроизводилась в гравюрах. В качестве произведения Тициана она поступила в начале XVIII века в Дрезденское собрание.

Илл. 25

Амур у ног Венеры плохо сохранился, поэтому реставраторы в начале XIX века полностью записали эту часть картины, но рентгеновский снимок позволяет удостовериться, что остатки фигуры под записью еще существуют[1]. Вполне вероятно, что Амур у ног спящей Венеры был похож на «Амура» в картине Венской Академии, но в подробностях могли быть и расхождения, как это постоянно встречается в повторениях картин Тициана. В конце XIX века Лермольев признал в «Венере» произведение Джорджоне, и с той поры его определение стало почти общепринятым. Уже в наше время французский автор Уртик вновь пытался приписать «Венеру» молодому Тициану. Но это мнение не нашло себе признания. Выступая против Уртика, Лионелло Вентури настойчиво утверждал, что одна из самых бесспорных истин, к которым только может прийти история искусств,— это принадлежность дрезденской «Венеры» Джорджоне.

«Венера» Джорджоне давно уже пользуется мировой славой. Научная литература, посвященная этой картине, достигает внушительных размеров. Во всех без исключения историях итальянского искусства и во многих всеобщих историях искусства она находит себе место. Однако за исключением Лионелло Вентури, который в своей работе «Джорджоне и Джорджонизм»[2] уделил значительное внимание этому произведению, большинство авторов интересовала не столько сама «Венера», сколько ее создатель. Загадочная фигура Джорджоне в некото-

1 H. Posse. Die Rekonstruktion der Venus mit Kupide von Giorgione. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Berlin, 1931.

2 L. Venturi. Giorgione e Giorgionismo. Milano, 1914.

рой степени заслонила собой его собственные создания. Этим объясняется, что и в новейших монографиях о Джорджоне такому основополагающему произведению, как «Венера», уделяется меньше внимания, чем многим спорным и второстепенным картинам, которые одними авторами приписываются ему самому, другими — его последователям. Между тем самый вопрос о принадлежности Джорджоне тех или других картин может быть успешно разработан лишь на основе пристального изучения и истолкования его бесспорных произведений, и в первую очередь его «Венеры». Эту простую истину забывают авторы многих обстоятельных монографий о Джорджоне.

Хотя «Венера» должна быть признана надежной исходной точкой изучения творчества Джорджоне, многое в этой картине еще до сих пор остается необъясненным. Наука не располагает о ней такими же достоверными сведениями, как о многих других памятниках той эпохи. Сама картина, за исключением отдельных ее частей, не сохранила в неприкосновенности свои красочные слои. На фоне заметны многочисленные следы кисти реставраторов, в частности, заново написанный кусок широкой полосой проходит посередине картины через пень на холме по направлению к кисти руки Венеры. Само тело ее сплошь испещрено мелкими заделками и сохранилось значительно хуже, чем белая шелковая ткань, которая по контрасту к телу богини кажется переписанной, хотя, по всей видимости, ее не коснулась реставрация. Все поправки выполнены так тщательно и искусно, что не нарушают общего впечатления картины.

Было замечено, что часть пейзажа с голубой горой находит себе близкое соответствие в венской картине Тициана «Цыганская Мадонна», часть пейзажа с деревенскими домами повторяется в лондонской картине Тициана «Явление Христа Марии Магдалине». Однако время возникновения обеих картин в точности не известно, авторство в отношении лондонского «Явления» также не вполне достоверно. Тщательное сличение этих трех пейзажей не дало бесспорных оснований для решения вопроса, где они применены впервые. Во всяком случае, в «Венере» они так осмысленно включены в композицию, что считать их скопированными и заимствованными нет никаких оснований. Все это затрудняет точное определение степени участия Тициана в исполнении этой картины, тем более что четкой границы между первоначальной живописью и добавлениями провести невозможно.

Понимание «Венеры» несколько затрудняется и тем, что в настоящее время в ней не хватает фигуры Амура у ног богини. Некоторые авторы находят, что композиция картины потеряла от этого свою уравновешенность, и ради устранения этого впечатления пытались на фотографии восстановить утраченного младенца. Впрочем, и это не разрешает всех трудностей: в принадлежности утраченного Амура кисти Тициана не приходится сомневаться, но мы не знаем, каким образом сам Джорджоне предполагал заполнить пустое поле картины у ног богини. При изучении вопроса об участии двух мастеров не следует забывать, что оба они в то время были молоды, работали дружно и в полном согласии. В мастерских эпохи Воз-

рождения еще сохранялись навыки средневекового коллективного творчества, при котором даже разделение труда и разность темперамента мастеров не мешали им создавать нечто цельное и законченное.

Перечисленные трудности могут создать впечатление, что «Венера» представляет собой сплошную загадку и не может быть оценена по достоинству и истолкована, пока эти загадки не будут разгаданы. Нельзя назвать иначе как жалким педантом такого автора, который считает возможным составлять суждения и говорить о художественных произведениях лишь после того, как документально и окончательно установлено, кто и когда его задумал, выполнил и закончил. В противовес этому мнению необходимо напомнить об одном простом, но важном факте: если даже в выполнении картины участвовали две индивидуальности, вся картина, как всякий совершенно устроенный организм, представляет собой неповторимую индивидуальность. Даже в том фрагментарном состоянии, в каком мы видим теперь «Венеру» Джорджоне, это произведение настолько содержательное, волнующее, совершенное, что, оставляя без ответа многие вопросы относительно ее происхождения и авторства, наука имеет возможность и обязана внимательно рассмотреть, изучить и объяснить все то, что открывается взору каждого зрителя, когда он стоит лицом к лицу перед этим шедевром.

«Венера» Джорджоне — это одно из тех произведений, частности которого недостоверны, зато высшей степенью достоверности оно обладает как художественное целое. В жизни Шекспира многое и до сих пор окутано непроницаемой тайной. Но «Ромео и Джульетта» и «Гамлет» в сознании человечества незыблемы почти как явление природы. Нечто подобное можно сказать о «Венере» Джорджоне.

Картина Джорджоне так захватывает своей поэзией красок и линий, что, любуясь ею, легко забыть, что, прежде чем образ этот созрел в воображении великого мастера и был запечатлен им на холсте, его предпосылки долго складывались в тех жизненных условиях, которые существовали в Италии на рубеже XV и XVI веков, то есть другими словами, что «Венера» Джорджоне давала ответ на жизненные вопросы, которые занимали людей того времени. Приходится удивляться тому, что этот вывод не приходил в голову ни одному из западных авторов, писавших о Джорджоне, и потому ни один из них даже не задавался таким простым вопросом: какой идейный смысл в глазах современников Джорджоне и его самого имел образ Венеры?

На рубеже средневековья и нового времени, когда в передовых странах и городах Европы перестраивались экономические и общественные отношения и закладывались основы нового понимания семьи и личности, вопрос о природе любви привлекал к себе всеобщее внимание. В его изучении итальянское Возрождение имело за своей спиной большой исторический опыт. Здесь еще в XIII веке стала известна провансальская лирика, в которой сквозь рыцарское служение и поклонение женщине проглядывала чувственная страсть. У Данте любовь получила философское и богословское обоснование, облеклась

в чеканную форму высокой поэзии. Любовь Петрарки впитала в себя тоску по несбыточному, чувство одиночества человека в том самом мире, который ему в дальнейшем предстояло завоевать. В занимательных новеллах Боккаччо впервые проглянула та любовь, которую впоследствии, вплоть до Шекспира, изображали и восхваляли поэты и художники Возрождения. Любовь эта многолика, то беззаботная, то отчаянная, любовь — это заблуждение, но заблуждение сладостное, обман, но такой, через который людям открываются добро и красота.

Такой обаятельной предстоит любовь в поэтических вымыслах Возрождения. Но если внимательнее всмотреться в то, что происходило в самой жизни, нетрудно заметить, как извилист и крут был путь к этому пониманию.

Среди итальянской буржуазии XV века, выросшей в условиях сурового уклада эпохи первоначального накопления, преобладало представление о любви, скрепленной узами брака. В этом представлении сочеталось требование верности долгу и забота о выгоде, и это не оставляло места для шалостей Амура. Позднее в патрицианских кругах, особенно при дворах государей Италии, завоевала себе право любовь более романтическая, на которой лежал отблеск рыцарского служения, но было немало и беззаботной светской игры в любовь и охоты и умения искусно плести интригу. Но любовь буржуазная и любовь светская не могли полностью удовлетворить людей Возрождения, так как обе они оставались в рамках классового общества с его условностями и ограничениями, лицемерием и притворством. В конце XV века в Италии все больше назревает потребность выйти за пределы этих форм любви.

С расцветом торговых городов и успехами денежного хозяйства в Италии небывало обширные размеры приобретает любовь свободная, точнее, продажная, любовь куртизанок. Эта любовь имела последствием падение нравов, на которое жалуются моралисты, торжество жестокого права чистогана. Но, даже имея в виду все печальные последствия этого служения Венере, не следует забывать, что любовь эта была своеобразным видом роскоши, а роскошь в таких городах, как Венеция, граничила с искусством. Недаром даже Монтень, которого трудно заподозрить в распутстве, признавался, что куртизанки Венеции показались ему «восхитительными, как ни один другой предмет». Не следует забывать, что эта любовь отвечала не только потребностям в плотских наслаждениях, но и умственным запросам людей. Итальянские куртизанки, как древние гетеры, были более образованны, чем многие женщины общества.

Наряду с этим на рубеже XV и XVI веков в Италии распространяется влечение к чистой, не замутненной никакими условностями любви, к любви высокой, поэтичной, бескорыстной, облагораживающей. Это влечение опиралось на возросшее самосознание итальянского гуманизма, на его уверенность, что силой одного просвещения в жизни осуществимы лучшие идеалы. Служение такой возвышенной любви питалось традициями поэзии Петрарки, хотя его последователи и подражатели нередко подменяли подлинное горение певца Лауры внешне усвоенными оборотами его любовной лирики. В это время

возникает уверенность, что только на лоне природы среди простых, но чистых сердцем людей, пастухов и пастушек, живет истинная любовь, и надо сказать, что прежде чем зернышко правды в этом утверждении обросло множеством условностей, оно вдохновило поэтов и открыло им глаза на прелесть сельской жизни.

Среди образованных людей начала XVI века влечение к чистой любви пробудило интерес к учению Платона об Эросе. Особенно привлекала мысль, что любовь поднимает человека над его природой и, пробуждая в нем лучшие задатки, помогает личности воссоединиться с миром. Судя по известному сочинению Бальдассарре Кастильоне «Придворный», гости при дворе Урбинского герцога горячо обсуждали эти вопросы. Они так образно рассказывали о том, как любовь зажигает в человеке искру и огонь этот расплавляет, как металл, все смертное в душе человека,— как может говорить лишь тот, кто знает об этом не только понаслышке, но сам испытал на себе жгучую власть Эроса. Впрочем, в беседах о любви гуманистов XVI века нет того исступления, того привкуса мистического, который стал проявлять себя в последующее столетие. Любовь крепко держит человека в своей власти, но она не делает его слепым к окружающему миру, говорили люди эпохи Возрождения.

Бальдассарре Кастильоне, Пьетро Бембо, Леоне Эбрео и многие другие авторы XVI века ставили вопрос о природе любви, описывали ее действие, пользуясь поэтическими оборотами Петрарки и терминами Платоновской философии, предвосхищая порой воззрения Спинозы. Но они не умели полностью выразить тот свет любви, который, по определению одного писателя того времени, через взор отверзает ум человеческий. «Каков же будет, о святейшая Любовь, тот смертный язык, который достойным образом сможет тебя прославить?» — восклицает Кастильоне. Эту задачу могло разрешить лишь искусство. И потому мыслители эпохи с таким вниманием взирали на то, что удавалось совершить поэтам и художникам, и видели в их созданиях воплощение своих лучших стремлений.

В итальянской классической живописи понимание любви косвенно отразилось в женских портретах у Паоло Венециано, Боттичелли, Леонардо, Тициана и у многих других мастеров. Идеалы женственности отчасти проглядывают и в Мадоннах, счастливых своей материнской радостью, влекущих своим цветущим здоровьем. Но если говорить не о предмете любви, не о женском идеале, а о самой любви, о воплощении Эроса в искусстве Возрождения, то он нашел себе прямое выражение в изображениях богини любви, в картинах женской наготы, которые в то время занимают такое значительное место в живописи.

Средневековые схоласты с их пристрастием к классификации различали четыре рода наготы. Одна из них — naturalis — была выражением естественного состояния человека, другая — occasionalis — выражением бедности, virtualis — знаком невинности и, наконец, четвертая — criminalis — порочности. Отвлеченная мысль схоластов опережала практику искусства.

Понимание наготы в различных, порой противоположных значениях было унаследовано от средневековья эпохой Возрождения.

Нагота как воплощение нравственной чистоты, целомудрия, истины противополагалась художниками Возрождения одетости, как «правда обнаженная» — «правде украшенной». Такой смысл имеет обнаженная женщина с поднятой к небу десницей в картине Боттичелли «Оклеветание Апеллеса». Такой представил Джованни Беллини «Истину» в своей картине в венецианской Академии. Обнаженная женщина стоит на постаменте с зеркалом в руках, показывая на него пальцем. Разумеется, что при таком понимании наготы художники целомудренно пренебрегали красотой женского тела. «Истина» Джованни Беллини представлена безгрудой. Нагота выглядит в этих случаях более непроницаемой броней, чем пояс целомудрия средневековой женщины.

Одновременно с этим нагота понимается в искусстве Возрождения как воплощение сладострастия. В многочисленных изображениях «Геркулеса на распутье» герой стоит между двумя женщинами: одна зовет его к веселой жизни, выставляя напоказ все прелести своего обнаженного тела; другая, стыдливо скрывая наготу, ведет героя на вершины добродетели. Естественно, что ради назидательности художники должны были представлять наготу развратниц достаточно отталкивающей. В венском рисунке Пизанелло «Сладострастие» разукрашенная перьями женщина с гибким извивающимся телом представлена полулежащей в сладкой истоме.

Двоякое понимание наготы было привычно людям Возрождения, но современному человеку оно кажется странным и непоследовательным, и потому от него легко ускользает «подтекст» многих образов прошлого.

В стороне от назидательных изображений наготы стоит ее бытовое жанровое понимание. Художники Возрождения словно забывали обо всех моральных категориях, которые были сопряжены с наготой, когда они рисовали обнаженных женщин-купальщиц. В этих изображениях можно видеть своеобразное подобие той темы, которую в литературу ввел Поджо Браччиолини своим красочным рассказом о купанье в Бадене. Отбрасывая аллегорический смысл, авторы этих рисунков жадно всматриваются в характерное, жизненное и здоровое в обнаженных телах. Мастера Северного Возрождения умели оттенить привлекательность молоденьких красоток отвратительным уродством жирных или отощавших старух. В этих изображениях нагота выглядит как разоблачение мифа о красоте женского тела. Итальянским мастерам, и в частности Пизанелло, удавалось даже в рисунках, изображающих купанье женщин, подметить привлекательность и ритм их движений и предвосхитить этим многие достижения французского XVIII века. На Севере нагота и после того, как мастера овладели всеми средствами художественной анатомии, сохраняет отпечаток назидательности. Бальдунг Грин в изображении ведьм, справляющих шабаш, рисует торжество дикой плоти, но он умеет подавить соблазн, сопоставляя со своими раздетыми белотелыми красавицами страшный скелет, напоминание о смерти, ря-

дом с которым нагота означает спадание с человека покрова бытовых условностей.

Действительная историческая заслуга итальянского Возрождения в понимании этой темы заключалась не столько в новых средствах изображения человеческого тела, сколько в новом понимании наготы. Обнаженная женщина наряду с обнаженным мужчиной приобретает в Италии значение художественной нормы. Нагота воспринимается не как воплощение моральной категории и не как изображение человека, с которого совлечена одежда. В наготе художники видят естественное состояние человека, его художественную идею. Античное искусство немало содействовало выработке этого взгляда, но задача эпохи не ограничивалась простым возрождением античных воззрений. Классическое понимание наготы в Италии завершает сложный извилистый путь развития от средневековья к новому времени. Оно нашло себе двоякое выражение в живописи Возрождения.

Прежде всего нагота сопряжена с явлением божества, с всенародным торжеством открытой благоговейному взору людей обнаженной богини. Представление это своими корнями уходит к греческим, древневосточным истокам, в конечном счете к образу праматери родового строя. В эпоху Возрождения культовые представления, связанные с наготой, уступают место взгляду на нее как на предмет эстетического поклонения. Это было не столько торжественное явление божества, сколько нечто похожее на появление Фрины перед судьями, в котором античные искатели видели торжество человеческой красоты.

В живописи Возрождения эта идея воплощается обычно в фигуре в рост, стоящей в центре картины и обращенной лицом к зрителю. Классическое выражение получило подобное явление красоты в знаменитом «Рождении Венеры» Боттичелли. Нечто подобное можно видеть и у Мантеньи в его «Парнасе» с фигурой Венеры, стоящей рядом с Марсом на холме, у подножия которого ведут хоровод нимфы. Во фреске Рафаэля на Вилле Фарнезина можно видеть явление обнаженной Галатеи, окруженной тритонами и резвящимися амурами. Среди позднейших художников только один Энгр в своей пенорожденной «Анадиомене» пытался состязаться с мастерами древности и Возрождения.

Рядом с этой наготой, торжествующей, вызывающей в людях восхищение, в искусстве Возрождения разрабатывается образ наготы, который призван удовлетворить более обычные, порой более низкие чувства. Уже древние хорошо знали двойственность богини любви. В храмах высилась величественно-недоступная в своей наготе статуя Афродиты. Но в ней видели свою богиню и гетеры. Была Афродита покровительницей всего живого, но была и Афродита-Перибасия, наставительница в искусстве любви. Высокое служение божеству соприкасалось с разгулом полуживотных страстей. Люди Возрождения знали об этом не только из книг. Они имели эту двойственность перед глазами, испытали на себе ее роковые последствия.

В соответствии с этим вторым аспектом любви в итальянском искусстве Возрождения вырабатывается тип изображения, рисующий женщину не как высокий предмет поклонения, а

как желанный предмет обладания. Это понимание лежит в основе тех изображений лежащей Венеры, которые начиная с XVI века прочно вошли в европейскую живопись и дожили до нашего века под названием «nu». Этим французским термином, вошедшим в обиход всех европейских языков, XIX век стремился нейтрализовать прямое значение наготы. Для людей Возрождения, привыкших называть вещи своими именами, этот образ недвусмысленно означал призыв к наслаждению. На это указывает такая непременная принадлежность этих картин, как подушка, которая искони считалась атрибутом любовных утех. Но прежде всего на это указывает весь облик лежащих красавиц, все то томление, с которым они ожидают возлюбленного. Уже на исходе Возрождения один автор — Картари в своем труде «Образы древних богов» дает довольно циничное и неуклюжее объяснение наготы Венеры: «Богиня похоти и сладострастия изображается обнаженной».

Живопись XV века только приступала к разработке этой темы. В свадебном ларце XV века Ф. ди Антонио (Копенгаген, Музей) передал очертания обнаженной женской фигуры, тело этой спящей женщины не выражает ни сладострастия, ни стыдливости. В XV веке лежащую Венеру охотно представляли рядом с ее любовником Марсом. Венера на картине Боттичелли Национальной галереи в Лондоне в своем сшитом по моде платье степенно возлежит рядом с утомленным подвигами Марсом; даже шалости козлоногих младенцев не нарушают благопристойности сцены. Обнаженная Венера Пьеро ди Козимо ласково взирает на своего супруга, но и она лежит в стороне от него, множество любовно переданных подробностей, вроде порхающих бабочек и скачущих зайчат, придают этой сцене характер невинной идиллии. В XV веке даже такой эротический новеллист, как Джованни Сермини, характеризует Венеру, испугавшую его своим появлением во сне, как «прекрасную и величавую женщину».

Илл. 24

В картинах XVI века Венера обычно лежит, раскинувшись на своем ложе, в ожидании любовника. В тех случаях, когда представлена Даная, из клубящейся тучи сыплется дождь золотых монет, недвусмысленный намек на расплату. В тесной связи с этим типом Венеры и Данаи стоит близкий по смыслу образ распростертой на зеленой лужайке опьяневшей вакханки или заснувшей богини, над которой одерживают легкую победу сладострастные сатиры. Хотя в перечисленных случаях увековечены разные мифологические мотивы, но решающее значение имеет не то, каким античным именем были окрашены эти образы. Главное, что подобного рода картины рисуют второй нескромный лик таинства любви: легкость обладания, вожделенную близость предмета, доступность любовных радостей.

Противопоставление этих двух типов наготы в классической живописи не исключает попыток их скрещения, синтезирования. В этюдах к картине «Леда» Леонардо обнаженная красавица, которой прельстился сам владыка Олимпа, высится на фоне пейзажа в качестве предмета поклонения, но в обольстительном изгибе ее корпуса, в очертаниях ее бедер и груди сквозит такое сладострастие, которого не найти в явлениях

божества. Однако существовала и другая, еще более трудная и возвышенная задача: представить наготу не в том отдалении, которое требует поклонения, но предельно приблизить ее к человеку, используя все достижения живописной техники, создать обманчивое впечатление жизни, при этом не впадать в грубую чувственность, сохраняя чистым отношение к женщине, пробудить то состояние восторга, которое люди той поры назвали «пламенем Эроса».

Теперь нам предстоит познакомиться с ранними произведениями Джорджоне и установить, что в них может рассматриваться как предшествующая ступень к его «Венере».

Джорджоне не было и двадцати семи лет, когда ему был заказан алтарный образ для собора в Кастельфранко. Он исходил из обычного венецианского типа Мадонны в беседе со святыми, так называемой «sacra conversazione». Но, в отличие от радостной беззаботности таких мастеров, как Виварини, Джованни Беллини, Бартоломео Монтанья, фигуры Джорджоне особенно задумчивы и сосредоточенны. Мария не обнимает младенца, не молится на него; ребенок заснул, опустив головку; воин в латах держится совсем не как рыцарь и даже не сжимает в руках древка высокого стяга. Франциск мечтательно склонил голову и вопросительно смотрит на зрителя. Отдельные фигуры алтарного образа Джорджоне находят себе прообразы у Джованни Беллини, в частности, в «Мадонне с Иовом» в Венецианской Академии, но Джорджоне по-новому расположил фигуры. Он поднял Марию к верхнему краю картины и разобщил ее со святыми, и потому ни о какой беседе между ними не может быть и речи, каждая из них остается наедине со своими мыслями. Он отодвинул фигуры обоих святых от края картины в глубину, поднял этим значение далекого пейзажа за широкими окнами — все это привело к тому, что в картине царит впечатление пустоты, все погружено в тишину.

Венецианские мастера XV века, прямо или косвенно испытавшие влияние школы Скварчоне, умели и любили передавать самую поверхность отдельных предметов: блеск холста, матовость мрамора, густоту бархата, переливы шелка. Джорджоне переносит свое внимание с поверхности предметов на простейшие соотношения форм и красочных оттенков. В картине ясно выделены квадраты облицовки пола, круглый герб на постаменте, узор парчи. Всматриваясь в эти формы, замечаешь, что силуэт Марии с концами готического плаща похож на красный узор ткани в середине картины и, как в зеркальном отражении, повторяется в опрокинутом ромбе, образуемом интервалом между фигурами святых. В алтарном образе Джорджоне сильнее, чем у всех венецианских мастеров XV века, все краски подчинены тону — насыщенный малиновый в полный голос звучит в плаще Марии, его отголоски заметны в ковре, в знамени, в балюстраде и даже в серой рясе монаха. Зелень вдали — такого теплого оттенка, точно и ее пронизывает жгучий красный цвет. В отличие от большинства венецианских Мадонн, в этом произведении у Джорджоне все не так точно очерчено, чуть расплывчато. Зато зрелище, нарисованное мастером, переносит человека в то состояние отзывчивости,

чуткости, в которое обычно погружает лишь музыка. В этой ранней, еще немного неловкой по выполнению работе уже звучат те мотивы, которые восторжествуют в «Грозе» из Академии.

Итальянские мастера Возрождения видели в образе Юдифи, равно как и Давида, воплощение своих представлений героизма. В своей «Юдифи» Джорджоне порывает с этой традицией. В эрмитажной картине Джорджоне «Юдифь» — это миловидная венецианка с гладко расчесанными волосами, стыдливо опущенным взглядом и нежным овалом лица. Она стоит в нерешительности на фоне далекого пейзажа, овеянного утренней дымкой, попирает врага с мечом в руках. Но в разметавшихся складках плаща не чувствуется ее ног, рука не сжимает меча, локоть не опирается на балюстраду. В картине не только не передано самое героическое деяние, но весь облик Юдифи, похожей на праведницу, представленную, как в алтарном образе, исключает его возможность. Если в замысле картины есть своя поэтичность, то лишь в той загадочности, которую рождает аккорд образов — стыдливой девушки, меча в ее руке, отрубленной головы у ее ног и прозрачной утренней природы.

Всего лишь через три года после алтаря в Кастельфранко Джорджоне в содружестве с молодым Тицианом расписал наружные стены Немецкого подворья в Венеции. После гибели памятника о нем дают некоторое представление гравюры XVIII века. Вазари так и не мог доискаться, что означают обнаженные женские тела Джорджоне. Понятно, что по достоинству оценить этот памятник весьма трудно.

При помощи тончайшей лепки, о которой можно судить и по гравюрным воспроизведениям, Джорджоне в стоящей женщине передал мягкую округлость плеч и выпуклость сильно развитой груди. Такого проникновения в дух эллинской классики, такого понимания наготы как естественного состояния человека до Джорджоне Возрождение не знало. По сравнению с ней обнаженные тела и Боттичелли и Беллини кажутся бесплотными, полуготическими.

В изображении другой сидящей женщины художник сочетал внимание к наготе с интересом к выражению лица, приветливого, как у женщин в венецианских алтарных образах XV века. Женщина сидит свободно, естественно, но очертания ее руки плавно сливаются с контуром ноги, вся фигура образует ясный треугольник. В наготе фигур Джорджоне есть еще нечто робкое, неуверенное.

Известно, что в картинах Джорджоне мало что происходит. Это впечатление достигалось им не только особой разработкой темы, но и всем живописным строем. В картинах Джорджоне всегда выделены пятна и контуры, световые соотношения и красочные сочетания, которые, помимо своего непосредственного изобразительного значения, составляют узор, имеют свой смысл и обогащают живопись внутренними ритмами. В отношении выполнения частностей картины Джорджоне уступают многим произведениям венецианских мастеров XV века. Однако и здесь внимательный зритель обнаруживает ту жизнь мысли и чувства, которая составляет достояние только величайших мастеров итальянского Возрождения.

Сохранилось так мало достоверных сведений о жизни и личности Джорджоне, что каждая мелочь приобретает особенную значительность. Он был уроженцем Кастельфранко, живописного местечка, откуда видны предгорья Альп, и впоследствии, обосновавшись в Венеции, он часто воспроизводил картины родной природы. Известно, что он любил музыку и обнаруживал к ней большие способности. Это сведение хорошо согласуется с тем, что в живописи его краски не только изображают, но и звучат, поют, сливаются в аккорды. Рассказывали, что он был привязан к делам любви.

Венеция, куда прибыл провинциал, славилась свободой нравов, однако она умела не только веселиться и наслаждаться жизнью. В начале XVI века в Венеции пустила глубокие корни образованность гуманистов. Здесь поселился Пьетро Бембо, подражатель Петрарки, почитатель Платона, ценитель Рафаэля. Вокруг издателя Альда Мануция составилось общество любителей греческой древности. В Венеции в то время существовало много кружков, которые именовали себя академиями. Есть основания предполагать, что и Джорджоне был принят в общество образованной венецианской знати. Вазари замечает, что здесь охотно слушали его игру на лютне. В этой среде его искусство находило себе признание. Здесь молодой мастер мог познакомиться с передовыми идеями эпохи. Он слышал споры последователей Аристотеля и Платона, призывы обратиться к природе сторонников натурфилософии. В картине «Три мудреца» Венского музея Джорджоне дал свой ответ на эти споры.

Здесь говорили об искусстве, спорили о преимуществах музыки или живописи, и молодой мастер откликнулся на эти темы своей музыкой красок. Здесь не сходили с уст имена греческих художников и поэтов, некоторые венецианские поэты, вроде Наваджеро, достигли совершенства в подражании антологическим стихам. Венецианцы уже тогда испытывали потребность удалиться из шумного города, собирались в рощах Мурано, откуда город виднелся окутанный живописной дымкой, где тишину нарушали только ручейки и фонтаны, кипарисы давали живительную тень, воздух был насыщен запахом мускуса. Здесь много говорили о дружбе и о любви: о диалектике ее противоречий, о горестях и радостях, о земном и небесном, и, кто знает, может быть, молодой мастер, о романтической жизни которого впоследствии складывали легенды, сумел оценить свой личный опыт в свете этих философских воззрений. Нет необходимости вдаваться в биографические догадки. Достаточно того, что здесь, в Венеции, в начале XVI века составилась культурная среда, похожая на ту, которая на протяжении Возрождения неоднократно возникала в Италии: во Флоренции, в Урбино, в Риме. Здесь сочетался большой жизненный опыт с высокой гуманистической культурой, любовь к жизни с душевным здоровьем, уверенность в себе с независимостью от предрассудков прошлого. Такая среда благоприятствует возникновению большого искусства. Здесь Джорджоне мог задумать и создать произведение, посвященное наиболее близкой ему задушевной теме.

Незадолго до того как Джорджоне прибыл в Венецию,

в 1499 году в издательстве Альда Мануция вышло превосходное издание «Гипнеротомахия Полифила». Этот фантастический роман был сочинен неким Франческо Колонной, про которого известно, что он был увлеченным стариной гуманистом и вместе с тем доминиканским монахом. В этом странном, сумбурном по форме сочинении, написанном на языке, представляющем смесь итальянского, латинского, греческого и древнееврейского, рассказана история любви молодого Полифила. Его приключения перебиваются описаниями древних храмов, алтарей и статуй, красок природы и редкостных растений. Аллегории и видения чередуются с красочными картинами торжественных шествий, таинственных обрядов и снов. В этом нагромождении эрудиции, надуманной фантастики и путаной риторики было мало поэзии, но роман привлекал к себе, так как написан был на злободневную тему: влечение к античности доходило здесь до настоящего обоготворения. Самая любовь Полифила к Полии, которая покорила его сердце, когда сушила на солнце свои золотые волосы, была зашифрованным изображением любви гуманистов к древности, и потому все переживания, волнения, излияния, признания, борьба долга и страсти, угрызения совести — все это означало стремление человека нового времени к почитаемому, но трудно достижимому идеалу античности.

Привыкший повсюду находить намеки на свою судьбу, юный Полифил оказывается на зеленой лужайке и обнаруживает древний рельеф с надписью «Всеобщая прародительница». «Между двух колонн внутри квадрата,— говорится в тексте,— была изваяна прекрасная спящая нимфа, распростертая на покрывале, часть которого была подоткнута под ее голову, как будто служила ей подушкой. Другую его часть она извлекла, чтобы прикрыть то, что по требованию скромности должно быть закрыто». Полифил был поражен красотой ее девственной груди, из нее шла вода, из левой груди — горячая, из правой — холодная. Над спящей богиней были изваяны дерево с плодами, птицы и сладострастный сатир.

Эта встреча имела немаловажное значение в приключениях Полифила: в своем влечении к любимой, в борьбе со своей робостью юный влюбленный увидал воочию воплощение чувственной красоты и испытал в себе пробуждение той страсти, которую сама богиня в нем поддерживала, когда он позднее вступил в ее царство. Этот эпизод, видимо, остановил внимание молодого Джорджоне. В гравюре неизвестного мастера конца XV века, иллюстрирующей этот эпизод, представлена лежащая обнаженная женщина с закинутой одной рукой и другой рукой на бедре, со скрещенными ногами, совсем как у «Венеры» Джорджоне.

Эта грубоватая по выполнению гравюра «Гипнеротомахии» могла дать всего лишь первый толчок, не больше того; она нуждалась в творческой разработке, чтобы в создании гения претвориться в искусство. Джорджоне не намеревался иллюстрировать своей картиной романа Франческо Колонны. В этом он расходился с Тицианом, который всего через несколько лет после него в своей «Любви Земной и Небесной» представил Полию рядом с Венерой, убеждающей ее быть более благосклон-

ной к своему любовнику. «Гипнеротомахия Полифила» не только этой своей неказистой гравюрой, но всем замыслом своим помогла молодому автору подойти к воплощению древней красоты, не подделываясь под древние образцы, не скрывая того смятения чувств, которое в людях Возрождения вызывала мысль об античности.

Принимаясь за изображение богини любви, Джорджоне должен был припомнить многие им виденные античные памятники. В этом он шел по тому же пути, что и другие художники Возрождения. Боттичелли, Микеланджело, Рафаэль и Тициан не гнушались заимствовать классические мотивы отовсюду: из рельефов триумфальных арок, из саркофагов, камей и медалей. Известно, что впоследствии Тициан перенес на своих полнотелых Венер черты статуи бородатого грузного Нила, облепленного множеством младенцев.

Художников XV века привлекали в первую очередь позднеантичные фигуры, исполненные порывистого движения: вроде вакханок с развевающимися волосами, в одеждах, испещренных мелкими складками. В начале XVI века стали отдавать предпочтение фигурам более спокойным. Как это ни странно, живописцы Возрождения сначала научились передавать жизнь в фигурах, находящихся в движении, и испытывали затруднения, когда нужно было дать почувствовать жизнь в покоящемся теле, и с трудом достигали этого впечатления.

К числу любимых классических мотивов, которые привлекали мастеров XVI века, принадлежит образ откинувшейся назад, отдыхающей опьяненной вакханки. Возможно, что венецианский мастер имел перед глазами памятник, вроде того эллинистического рельефа «Вакханка и сатир» (Вена, Историко-художественный музей), который нашел прямое отражение в одной картине Тициана и отчасти в гравюре Марка Антонио Раймонди. В итальянской живописи конца XV — начала XVI века можно найти еще другие аналогии с лежащей, откинувшейся назад «Венерой» Джорджоне: у Мантеньи и Лоренцо Косты — в луврской картине «Легенда о боге Коме», у Перуджино — в луврской же картине «Битва Любви и Целомудрия». Все эти аналогии говорят, что, создавая свою «Венеру», Джорджоне имел перед глазами те привычные тогда мотивы, в которых принято было видеть воплощение лучших сторон античности. Действительно, ни средневековье, ни Раннее Возрождение даже после того, как анатомия стала общеизвестна, не умели так естественно положить тело, предоставить ему такую же свободу, как античные мастера, выразить сладкое изнеможение, радость покоя и самозабвения и тот избыток счастья, который сквозит в каждом изгибе тела античных вакханок и особенно в руках, свободно откинутых назад. Но, конечно, эти источники ни в какой степени не объясняют главного содержания образа Джорджоне.

В картине Джорджоне поэзия одержала победу над ученостью эрудитов и глубокомыслием гуманистов, и потому «Венера» без пояснений, с первого взгляда заставляет всякого испытать чувство близости наивысшего доступного человеку совершенства. Впрочем, это общее впечатление образует всего лишь первую ступень постижения этого образа.

При всей своей кажущейся простоте «Венера» Джорджоне отличается большим богатством и глубиной содержания. Правда, в этой картине нет ничего таинственного, сокровенного, но в ней нет и незамысловатости искусства примитивов, в котором обычно царит одна мысль, один ритм, одна закономерность. Картина Джорджоне отличается расчлененностью замысла и слаженностью частей, какой обладают только создания зрелых эпох. В отличие от многих более поздних картин, в которых внимание собирается в одной или двух точках, а остальное служит нейтральным фоном, у Джорджоне красота разлита равномерно по всей поверхности холста. Фигура богини и пейзаж, земля и небо, ткани и зелень, вплоть до маленького цветочка, затерянного в траве,— все пронизано одним ощущением радостного покоя. Не только в самой теме, но и в художественном восприятии картины Джорджоне нет ничего напряженного, драматического, нет непримиримых противоположностей, и потому видеть ее равносильно тому, что пребывать в мире, до краев наполненном счастьем. Вот почему, несмотря на вероятность некоторых добавлений и бесспорность многих утрат, картина Джорджоне, как руины греческого храма или древние мраморные торсы, производит впечатление художественной цельности.

В картине Джорджоне ничего не происходит, ничего не свершается и не должно свершиться. Глаз легко с первого взгляда узнает каждый предмет, и это придает такую ясность общему впечатлению . Но эта точность определений не исключает того, что каждый образ Джорджоне обволакивается трепетным строем побочных представлений и эти отзвуки дрожат и сливаются в новую гармонию. Образы Джорджоне в том сочетании, в котором они собраны мастером, заключают в себе двоякий смысл. Как ни трудно определить словами значение каждого из них, описание картины только в том случае будет научным, если эти смысловые отсветы не выпадут из поля зрения исследователя.

В своем письме к Вазари итальянский поэт Каро просил его написать ему «две обнаженные фигуры, мужчину и женщину», которые, по его выражению, составляют главный предмет искусства. Поэт добавлял, что предпочел бы иметь Венеру и Адониса, а не Адама и Еву, хотя по всему видно, что он не придавал большого значения тому, которая из этих пар будет представлена. В связи с этим может возникнуть вопрос, не относился ли Джорджоне также с полным равнодушием к мифологическому сюжету? Не составляет ли ее главную тему просто изображение прекрасного обнаженного женского тела? Недаром и Лионелло Вентури называет картину «Studio di nudo». Однако нужно вспомнить многочисленные этюды «nu» в позднейшем искусстве, особенно в XIX веке, вроде «Дианы» Коро или «Помоны» Майоля, к которым мифологическое название «придумано» и внешне присоединено — и мы должны будем признать, что для Джорджоне мифологический сюжет не потерял своего смысла, он составляет как бы подтекст, звучит обертоном, образует зыбкую сеть ассоциаций.

В истории искусства картина Джорджоне известна под именем «Спящей Венеры». Смысл этого названия никогда не под-

вергался рассмотрению, так как сюжет картины не играл роли при решении вопроса о ее авторстве. Основанием видеть в обнаженной женской фигуре Джорджоне богиню любви служит прежде всего то, что первый автор, упоминавший ее, называет ее Венерой. Впрочем, мнение его не разрешает вопроса полностью. Не следует забывать, что он видел картину уже с законченным Тицианом Амуром. Другим основанием для того, чтобы видеть в этой фигуре Венеру, может служить то, что в ее повторении у Тициана в картине, написанной для Урбинского герцога и находящейся сейчас в Уффици, Венера узнается по ее постоянному атрибуту — розам в ее руках, однако не всегда допустимо переносить на прототип название, под которым слывет реплика. Говоря о картине Джорджоне, Юсти замечает, что одного взгляда на прекрасную женщину достаточно, чтобы угадать в ней богиню любви. Один герой Шекспира при виде своей возлюбленной тоже восклицает: «Должно быть, вот богиня!». Но это язык любви, а не научного доказательства. Для Лионелло Вентури настолько самоочевидно, что женщина в картине Джорджоне изображает Венеру, что он видит в присутствии Амура излишество. Но, в сущности, и это мнение не подкреплено доказательствами.

Между тем нужно внести оговорки и поправки в традиционное название. Уже в древности замечали, что каждый из великих мастеров, вроде Зевксиса, Апеллеса и Праксителя, создал свою Венеру. В средние века и в эпоху Возрождения не забывали, что Венера выступала в древности в различных обликах — то как мать, то как супруга, то как дева. Венеру-мать римляне чтили как свою прародительницу, Венеру-супругу представляли себе ветреной в ее похождениях с Марсом, Венеру-деву сближали с богиней Вестой. Поэты и художники Возрождения не вдавались во все тонкости древних мифов, но они постоянно выходили из роли послушных иллюстраторов. Они украшали мифы плодами своего воображения, обогащали своим жизненным опытом, и, хотя в этих древних сказаниях люди XV—XVI веков видели всего лишь художественный вымысел, это не исключало свободного творчества художников. Такое отношение было особенно свойственно Джорджоне.

Если признать, что Джорджоне имел в виду представить Венеру, то увековечил он ее в том аспекте, который делает ее родственной нимфам. По взглядам древних, нимфы занимали промежуточное положение между людьми и богами. Этим беззаботным девушкам была поручена охрана ручьев, источников, лесов и гор. Они водили хороводы на зеленых лужайках, за ними гонялись сластолюбивые сатиры, они отбивались от них, соблюдали чистоту тела и духа, но сами способны были полюбить простых смертных, и в частности пастухов. Впрочем, любовь этих красавиц приносила людям одно несчастье. Нимфы составляли окружение божеств и нередко их замещали. В гимне Афродите, который начиная с Полициано был хорошо известен в Италии, богиня явилась Анхизу, тот принял ее за нимфу, когда же богиня родила Энея, то приказала объявить его ребенком неосторожной нимфы.

В самой фигуре женщины у Джорджоне нет той пышности

и зрелости форм, которая составляла отличительный признак Венеры-матери и на которую намекает призыв в поэме Лукреция:

Рода Энеева мать, людей бессмертных услада
О, благая Венера! Под небом скользящих созвездий
Жизнью ты наполняешь и все судоносное море
И плодоносные земли...

Венера Джорджоне выглядит как девушка. Она не наполняет инстинктом любви все сущее, как это делает Венера в своем царстве, которое воспевали поэты древности и Возрождения. Предаваясь мирному сну в тени холма, она выглядит скорее хранительницей этого идиллического уголка, своеобразным «гением места» этого края.

Нет оснований утверждать, что Джорджоне хотел представить в своей картине сельскую нимфу, но в пользу предположения, что Венера представлена в качестве нимфы, могут служить такие же косвенные указания, как и те, которые закрепили за ней традиционное название Венеры. Прообразом фигуры у Джорджоне служит фигура в гравюре «Гипнеротомахии Полифила», между тем она названа в тексте нимфой. С другой стороны, среди позднейших повторений картины Джорджоне имеется картина Луки Кранаха с надписью «Fontis nimpha sacri» (священной нимфы источник) и недвусмысленным атрибутом — водоемом и родником, хранительницей которого является лежащая красавица.

Все это ни в какой степени не должно означать, что картина Джорджоне должна быть переименована. Эти соображения всего лишь доказывают, что, исходя из мифа, Джорджоне создавал свой собственный образ. Но разгадка этого образа лежит не в древних литературных источниках, а в самой картине, во всем ее своеобразии.

Первое, что бросается в глаза в картине Джорджоне,— это нагота дремлющей девушки. «Венера» — это едва ли не первое произведение живописи Возрождения, в котором нагота составляет его главный мотив.

Правда, и Венера Боттичелли своими змеящимися золотыми кудрями не в силах прикрыть своей наготы, но в картине флорентийского мастера она окружена покорной свитой, обращена лицом к зрителю и взгляд ее ставит ему преграду. В картине Джорджоне все иначе. Достаточно одного взгляда на нее, и мы, оставаясь не замеченными дремлющей богиней, видим ее всю обнаженную, словно внезапно соскользнула с нее шелковая ткань. Хрупкая и даже по-средневековому стыдливая Венера Боттичелли царственно покоряет все, что находится перед ней и вокруг нее. У Джорджоне заснувшая богиня становится предметом внимания зрителя. Затаив дыхание, любуешься ее красотой. Невозможно оторвать от нее взгляд.

В делах любви люди Возрождения чуждались лицемерия. Вот почему в этом предельно ясном по замыслу образе прямо в руки дается то, о чем только решались мечтать последующие поколения. В этом проглядывает мудрость, которую в конце столетия выразил Монтень, предписав в качестве средства

против любовных страстей полное и свободное лицезрение тела, которого домогаешься.

Картина Джорджоне не настолько мала, чтобы составить свой особый мир, микрокосм, не настолько велика, чтобы перед ней человек почувствовал себя пигмеем. Венера написана приблизительно в рост человека, она лежит в пределах достижимости у края картины. Все зрелище воздействует почти как обман зрения, фигура настолько осязательна, что перед ней Венера Боттичелли кажется бесплотной тенью.

Нагота богинь у последователей и подражателей Джорджоне оправдана ожиданием любовных утех, вакхическим опьянением, любованием своей собственной красотой во время туалета. Либо, наоборот, нагота эта горделива, жестока, губительна, как нагота целомудренной охотницы Дианы для Актеона, растерзанного ее мстительными псами. В картине Джорджоне нагота выглядит как естественное состояние человека: богиня отдыхает, дремлет, спит обнаженной, как в те далекие времена спали все — и богатые и бедные, и люди и боги. Все тело ее выражает состояние сладкого самозабвения, полного покоя, которого не тревожат мрачные сновидения.

Как уже отмечалось, Венера спит в неведении своей наготы, и потому нагота эта лишается нарочитости, всякого привкуса кокетства. Общепризнано, что Венера — это самое целомудренное изображение наготы в мировом искусстве. Если Джорджоне действительно имел в виду представить богиню любви, то мирный сон ее, во время которого на нее смотрят люди, коренным образом меняет все обычные взаимоотношения между божеством и человеком.

Не прекрасный юноша, вроде Адониса, привлекает внимание богини и зажигает в груди ее пламя. Наоборот, она сама в минуту усталости, забывшись безмятежным сном, замечена нескромным взглядом человека. Она оказывается в положении спящей Ариадны, застигнутой Вакхом, в положении Дианы-охотницы, увиденной Актеоном. Подобное явление Венеры не находит себе прообразов ни в греческих сказаниях о богах, ни у Вергилия, ни у Овидия, ни в итальянских поэмах, в которых Венера предстает людям в виде ослепительного огненного столпа.

Но самое примечательное в картине Джорджоне — это то, что Венера наделена чертами возвышенной красоты. Тайная тайных почти кощунственно открывается взору каждого и все же остается предметом чистого поклонения.

Венера в картине Джорджоне так чужда волнения, от нее веет таким величавым покоем, что это одно властно заставляет замолкнуть все желания, как перед явившейся из-за завесы святыней. Джорджоне удалось претворить тип лежащей богини в образ величественной святости, и это делает его картину единственной в своем роде. Слияние этих противоположностей было подготовлено всем предшествующим развитием Западной Европы. Еще в средние века любовь к женщине соприкасалась с любовью христианской. Высказывалось предположение, что культ богоматери, который особенно возрос в XIII веке, находился в тесной связи с пробуждением любовной лирики минезингеров. У ранних итальянских гуманистов, в частности

у Боккаччо в его «Адмете», которому подражали и современники Джорджоне, страсть юноши к прекрасной нимфе приобщает к таинствам любви, и они в свою очередь уподобляются формам христианского культа, в частности таинству преосуществления.

Что касается «Венеры» Джорджоне, то нужно отметить, что как ни естественна нагота спящей богини, в ней есть еще нечто такое трогательное, что невольно вызывает благоговение. Эта черта «Венеры» Джорджоне достойна быть особенно отмечена, в противовес мнению, будто Возрождение было всегда беззаботным, чувственно бесстыдным. Между тем еще у Боккаччо складывается такое восприятие, в котором наивная чувственность претворена в нечто великое и возвышенное. В его новелле «ПохищениеРеституты» рассказывается о том, как один король, разгневанный на своего удачливого соперника, приказал «схватить любовников обнаженными, как они были», выставить их на площади и держать их связанными, «чтобы все успели их видеть». «Мужчины столпились, глядя на девушку, и расхваливали ее, так как она была лицом и всем телом красива». Любовник требовал, чтобы его повернули к ней лицом, чтобы и он видел ее и, умирая, этим утешился. В этом выставлении наготы напоказ есть и пережитки средневековой жестокости, но существенно, что восторжествовало над нею признание красоты обнаженного тела, что все унизительное, соблазнительное в этом зрелище преодолено и превращено в торжество бога Эроса.

Действительно, и в «Венере» Джорджоне нагота так прекрасна и потому безгрешна, что выглядит как предмет поклонения. Вот почему в «Венере» Джорджоне, как ни в одном другом итальянском образе античной богини, есть нечто, напоминающее любимую тему итальянцев: Себастьяна, тело которого цветет своей юной красотой и здоровьем, несмотря на вонзенные в него стрелы врагов. Этому сходству языческого образа с христианским не приходится удивляться. Недаром и в лице богини с ее стыдливо опущенными глазами есть отдаленное сходство не только с «Юдифью» Джорджоне, но и с некоторыми Мадоннами Джованни Беллини. Эта особенность Джорджоне не ускользнула от внимания современников. Вазари отмечает в росписи Немецкого подворья фигуру ангела, похожего на Купидона. *Илл. 27*

В этой связи следует обратить внимание на уровень горизонта в картине Джорджоне. В мадридской «Венере» Тициана с органистом голова Венеры, несмотря на то что богиня возлежит на высоком ложе, приходится ниже горизонта, то есть художник мысленно стоял перед ней, смотрел на нее сверху. У Джорджоне Венера лежит на земле и горизонт приходится на уровне ее глаз. Это означает, что зритель должен мысленно встать на колени, поклониться ей, чтобы видеть ее такой, какой ее задумал художник. Поскольку языческая богиня оказалась в таком положении, на нее переносятся черты алтарного образа.

Еще в XV веке Гемист Плетон возвещал грядущую религию, в которой будут объединены языческие и христианские боги. В одном издании «Giostra» Полициано Джулиано представлен

в небольшой капелле опустившимся на колени, как перед Мадонной, перед статуей богини, на постаменте которой различима надпись «Киприда». В «Гипперотомахии Полифила» самое царство Венеры, в которое вступает Полифил, устроено как женская обитель. Джорджоне в своей Венере обнажал сокровенное, срывал покров с тайны. Но именно здесь перед этим великим испытанием, в претворении предмета влечения в предмет поклонения, художнику предстояло показать нравственную силу искусства.

Особая поэтичность «Венеры» Джорджоне проистекает в значительной степени из того, что предметы, изображенные на ней, образуют непривычные сочетания. Мы видим дорогую шелковую ткань и подушки с парчовой бахромой, то есть предметы домашнего убранства, но лежат они на примятой зеленой траве, на лужайке. Мы видим нежное тело богини, но за ней бедную деревушку на песчаном холме. Каждый из этих образов повышает воздействие другого: шелковая ткань рядом с муравой кажется еще более роскошной, тело Венеры на фоне скромной сельской природы выглядит еще более нарядно-обнаженным.

Эти особенности композиции образов Джорджоне не были поняты его последователями. Тициан в своей «Венере Урбинской» не только отступает от Джорджоне в частностях, но самое главное — меняет весь его поэтический строй, так как расставляет предметы по своим местам. Вокруг главного образа соблазнительной и ленивой куртизанки расположено все остальное: избалованная, как и хозяйка, собачка, служанки, достающие из сундука роскошный наряд, каменная балюстрада с букетом цветов. Прототипы образной композиции Джорджоне можно скорее найти у Джованни Беллини. В его известной картине в Уффици «Души в чистилище» на тему христианской аллегории каждая отдельная фигура, помимо своего отношения к старинной легенде, вместе с другими образует своеобразный аккорд. Каменная терраса, выложенная квадратными плитами, виднеется на фоне дикого гористого пейзажа и тихой уснувшей лагуны, на первом плане голые дети играют под лавровым деревом, задумчиво прогуливаются по террасе святые, за ними мужчина в чалме, погонщик осла, пастух со стадом и за скалой фигура кентавра. Логическая связь между предметами разрывается, они снимаются со своих мест. Как бы точно они ни были обрисованы, все вместе они составляют подобие прекрасного сновидения. Именно эти смещения рождают чувство небывалой свободы, особенной музыкальности этой картины. Наоборот, у Тициана даже в «Любви Земной и Небесной» подобного впечатления не создается: фигуры женщин вместе с мраморным колодцем образуют единый смысл, которому противостоит в качестве простого аккомпанемента далекий пейзаж.

Венера в картине Джорджоне мирно дремлет, спокойно, ровно дышит. Сон имеет в искусстве свою историю. Вплоть до XV века сон изображался преимущественно как состояние невинного блаженства. Святым во сне являются небесные посланники, склоняются над их ложем, на котором они почивают, как младенцы в колыбелях. В таком состоянии блажен-

ного неведения пребывает и св. Урсула в знаменитой картине Карпаччо, когда в ее девичью спаленку неслышно вступает ангел. Наряду с этим одухотворенным образом в искусстве сон передавался как чисто физиологическое состояние. Так изображались спящие воины у саркофага Христа, Марс, дремлющий рядом с Венерой.

Сон Венеры Джорджоне носит иной характер. Это счастливое, естественное состояние, удовлетворяющее потребности тела и духа человека. Ее спокойствия ничто не тревожит. Сон вливает свежие силы в тело Венеры. Он нужен ей, как героям древности накануне славных деяний. В этом счастливом забытьи Венера обретает гармонию с окружающим миром.

Утомленная летним зноем, Венера заснула в тени скалы прямо на зеленой лужайке. За ней открывается дивное зрелище. Группа крестьянских домов крепко примостилась на покатом холме. Дома плотно прижались друг к другу. Они составляют плоть от плоти холма, так как выложены из таких же желтых, как и он, камней. За домами высятся едва различимые остатки римской стены, но все, вплоть до извилистой дороги на откосе холма, напоминает о деятельной жизни.

За холмом раскинулась зеленая лужайка, окаймленная низким густо-зеленым кустарником, от которого длинные вечерние тени стелются по траве. Перед лужайкой поднимается дерево с тонким прямым стволом и прозрачной, зонтичной формы, кроной, насквозь пронизанной золотыми лучами.

За этой зеленой лужайкой открывается широкая водная гладь голубого озера с едва видными на горизонте постройками, на холмистом берегу вырисовываются очертания массивного замка с двумя невысокими башнями, за ним сверкают яркосиние снежные вершины. Все небо покрыто облаками, над небосклоном новисла тяжелая, влажная туча, накрыв тенью далекий край, из-за ее острого крыла вырывается кудрявое облачко и ярко светится на фоне небесной лазури.

Есть нечто значительное, возвышающее человека в том, как легко его взору открывается этот простор, будто весь мир предстает ему во всем его богатстве и разнообразии. Наступает вечер. Гаснут золотые лучи. Мирно спит богиня, и мирно засыпает природа.

В передаче впечатлений природы итальянские поэты XV века опередили художников. В лучших станцах Полициано природа находится в движении: журчат ручьи, трепещут по ветру листочки, щебечут птицы. Санадзаро достигает большой точности описаний природы, особенно заката с его тысячью различных облаков: лиловых, темно-синих, пурпурных, желточерных, пронизанных закатными лучами и как будто сделанных из полированного золота. В пейзаже «Венеры» Джорджоне, помимо всего этого, очень полно, как только в редких произведениях греческой классики, выражено чувство нерушимого согласия человека и природы. В этой связи нужно вспомнить стихотворение греческого поэта VI века Феогнида «Рождение Аполлона». Гордая Лето, обхватив руками пальму, под ее тенью рождает прекрасного бога, между тем как Делосская бухта переполняется благоуханием амброзии, и морская пучина улыбается радостной синевой.

«Венера» Джорджоне — одно из тех созданий живописи, в которых глаз без напряжения в состоянии охватить одним взглядом как предметы первого плана, как и широко расстилающуюся за ними даль. Фигура Венеры бесспорно занимает главное и наиболее видное место, но и пейзаж, в отличие от всех аналогичных картин «nuda nel paese» (обнаженная в пейзаже) и даже «Мадонны в скалах» Леонардо, имеет больший вес, чем сопровождение. Для этого он слишком расчленен, индивидуален, разнообразен, требует к себе слишком большого внимания.

Венера представлена обнаженной, ее внутренний мир остается утаенным, ее переживания — невыявленными, так как глаза ее плотно закрыты. Это невольно вызывает вопрос, недоумение. Он находит себе разрешение в окружающем пейзаже. Здесь смыкаются оба ряда извлеченных из обычной среды предметов. Холмы и небо становятся выражением состояния души человека, поэтической метафорой его безымянных чувств.

Такое объяснение нельзя считать произвольным. Понимание пейзажа в этом смысле было привычно в живописи того времени. В картине «Сон рыцаря» Рафаэля и в гравюре «Сон Рафаэля» Марка Антонио Раймонди на фоне представлено то самое, о чем грезят дремлющие на первом плане фигуры.

Но в картине Джорджоне соотношение фигур и фона зиждется не на одной логической основе, оно скреплено еще внутренним родством, согласием человека и мира. Венере грезятся не роскошные сказочные дворцы, а простота сельской жизни, ее зовут к себе простор и воля, окутанная синевой даль, снежные вершины гор. Ее влечет к себе край, куда не ступала человеческая нога. Медленно ползет влажное облако, разбрасывая золотой дождь, пропуская сквозь свою пелену рассеянный свет. Ярко золотится у верхнего края картины кудрявое облачко, ловя последний яркий отблеск заходящего светила. Не имеющая прямого отношения к человеку жизнь неба придает созданию Джорджоне возвышенную одухотворенность.

В картине Джорджоне на небольшом холсте сосредоточено исключительное богатство живописных красот. В ней раскрыто столько соотношений, в нее вложено столько смысла, все насыщено таким многообразием ритмов, что рядом с «Венерой» многие сами по себе превосходные картины кажутся бедными, пустыми, звучат, как сухая проза после звучного стиха. Для того чтобы все эти соотношения и ритмы, не мешая друг другу, ясно выступили в картине, требовалась исключительная точность, бережное отношение к наималейшим величинам. И действительно, в картине Джорджоне нет ничего приблизительного, не заметны даже те случайные удары кисти, которые так умели использовать мастера.

И в ответ на эту безупречную отчетливость форм глаз перед картиной Джорджоне обретает редкую чуткость. Каждый штрих, каждый мазок улавливаются, несмотря на утраты и искажения. Это живописное совершенство добыто не холодным расчетом ума, не старательными заимствованиями: оно излито легко и естественно и воспринимается без напряжения. Здесь необходимо отметить одно качество живописи Джорджоне, для

которого наш словарь не имеет соответствующего обозначения. Картина Джорджоне такова, что глаз находит в ней свою родную среду, испытывает к ней влечение как к чему-то соразмерному его естественным потребностям. В этом можно усматривать гуманизм самого живописного ви́дения.

Джорджоне не только чувствовал, как поэт, гармонию спящего человека и засыпающей природы (конечно, предполагая, что пейзаж был в основных чертах выполнен самим мастером и Тициану только оставалось восполнить его или написать по замыслу самого Джорджоне). Как живописец он сумел ее увидеть и выразить в формах и красках. Из этого видения рождается основная тема картины. Она заключается в том, что очертания лежащей Венеры, округлости ее груди и живота, широкодужный контур ее бедра как бы рифмуются с очертаниями холмистого пейзажа, округлых куп деревьев и пышных облаков. В классической литературе подобные тропы постоянны: формы женского тела сравниваются с холмами, румянец лица — с утренней зарей. Уже значительно позднее Теофиль Готье, идя обратным путем, разработал сходную метафору с той чеканной четкостью, которая никогда не покидала автора «Эмалей и камей»:

На небосклоне облачко явилось,
И формой лепится в лазури.
Как будто бы красавица нагая
Из озера прозрачного восстала.

Чтобы уподобить фигуру спящей Венеры пейзажу за нею, Джорджоне не насиловал природу. Путем простого сопоставления этих столь различных явлений мира он вскрывал их внутреннее родство, обнаруживал строение, движение, жизнь той первозданной материи, которую глаз видит как в природе, так и в красивом человеческом теле. Образный строй Джорджоне имеет в этом нечто общее с Леонардо, который в своих рисунках сопоставляет скелет человека со скелетом животного и приходит к мысли об их родстве.

Плавность контуров в картине Джорджоне общеизвестна: в них хотели видеть готическое наследие. Широкому контуру вытянутой ноги богини вторят мягкие очертания холмов, фигура лежащей Венеры находит себе отзвук в повисшем над горизонтом облаке. Даже далекая снежная вершина, как широкая тень, повторяет очертания мощного за́мка. Природа в картине Джорджоне звенит отголосками ритмов, наполнена эхом. Но контуры различных предметов не только повторяют друг друга. Многие из них составляют аккорды. В частности, отвесный край скалы, в тени которого прилегла богиня, своим краем сливается с ее телом, примечательно, что очертания ее груди «подготовлены» округлостями самой скалы. Эта слиянность всех контуров так велика, что даже там, где имеется разрыв, например, между левым краем ткани и краем зеленого холма, глаз без труда проводит соединительные нити и снова находит новое торжество главной мелодии. Плавные линии в картине то повторяют друг друга, то находятся в зеркальном соответствии друг к другу, то одна линия обгоняет другую,

то они сливаются и снова расходятся, при этом текут они всегда плавно, неторопливо, дышат ровным дыханием спокойно дремлющего человека.

В картине Джорджоне замечаются два основных узла линий. В левой части картины контурная линия круто спускается с холма, плавно течет вдоль внешнего края обнаженного тела, вплоть до маленькой ножки богини. В этой линии выражена тема отдыха, в ней выявлены силы притяжения земли, недаром и нижний край фигуры образует провисающую линию, и ему вторят и бахрома подушек и брошенные на землю ткани. В правой части картины преобладает другой ритм. Здесь можно видеть, как один объем постепенно вырастает из другого: над зеленым холмом поднимается холм песчаный, над ним громоздится группа домов, над домами — взбитое кучевое облачко. В этих дугах проявляют себя производительные силы природы, силы произрастания, набухания материи, ее внутреннего роста. Вряд ли случайно, что именно здесь была расположена подвижная, порывистая фигура Амура, с его пересекающимися линиями. Фигура Венеры, с мягкой округлостью форм ее, заключает в себе все эти силы природы.

О чуткости Джорджоне к внутренней жизни материи говорят такие частности, как два дерева: одно стоит на равнине, крона его имеет характер плоского зонтика; крона же дерева, стоящего на откосе, тяжело свисает вниз.

Контур в картине Джорджоне служит не только для передачи того, что существует, но и характеризует скрытые, внутренние силы вещей, направление движения. Хотя Венера мирно покоится, но поскольку она прислонилась к крутому откосу горы верхней частью своего корпуса, она как бы выпрямляется, точнее, в фигуре ее выявляется способность подняться, встать во весь рост, и это в значительной степени помогает сблизить образ лежащей богини с картинами ее явления. Стремительной дугой обрисована часть фигуры Венеры, обращенная к зрителю, ее характеризует непроизвольное движение богини, словно во сне она потягивается; потому, глядя на нее, легко догадаться, что она может каждую минуту вскочить и полететь по горам и склонам быстрее легкой серны. Примечательно, что это потенциальное движение в фигуре богини нисколько не противоречит основному впечатлению полнейшего покоя и мирного сна, но придает лишь многогранность ее образу. Широкий разгон линий в фигуре Венеры приобретает особенное звучание по контрасту к измятой шелковой ткани, с ее мелкими дробными складками и изломанными линиями. Это выявление в предметах заложенных в них сил придает всему представленному в картине большую одухотворенность.

Если могут быть сомнения в закономерности подобного истолкования картины, нужно сравнить Джорджоне с его последователями и подражателями. «Отдыхающая Венера» Пальмы Старшего несомненно создана под впечатлением Джорджоне, но должна была удовлетворять более низким вкусам потребителя. Пальма верно понял и умело использовал некоторые из достижений Джорджоне: общие контуры его фигуры согласуются с очертаниями далеких холмов. В тех беглых и поверхностных описаниях, к которым мы привыкли, разница между рит-

мом Пальмы и Джорджоне легко может ускользнуть. Между тем решающее значение имеет не одно то, что куртизанка Пальмы, вместо того чтобы предаваться сну, лениво и добродушно взирает на зрителя. Главное — то, что в картине исчезло поступательное движение контура, которое у Джорджоне готово выплеснуться за грани предметов, и потому фигура грузно покоится на траве, ткань тоже лежит обособленно, горы громоздятся, и в картине становится тесно и душно. Даже Тициан не понял значения скользящего, струящегося контура Джорджоне. В «Венере Урбинской» край темной занавеси не сливается с фигурой так, как сливается край откоса горы в картине Джорджоне. Занавес четко делит фигуру на две части и в качестве темного фона обособляет верхнюю часть корпуса, в частности лицо, на котором сосредоточено главное внимание.

Ритм линий в «Венере» Джорджоне выражает скрытые силы природы. Ритм планов ведет в глубь картины. Планы эти мерно чередуются и идут параллельно картинной плоскости. Брошенная у края картины ткань отличается наибольшей осязательностью. Хотя своим внешним контуром она связана с фигурой,— мелкие складки ее образуют такой красивый узор, что она привлекает внимание к себе как самостоятельный предмет, совсем как в этюдах драпировок у мастеров XV века. Кажется, достаточно протянуть руку, и можно ее коснуться: по этой ткани, как по ступеньке, мысленно входишь в картину. Естественно, что само тело Венеры привлекает к себе главное внимание. Это, в сущности, тот первый план, на котором зритель дольше всего покоит свой взор. Но поскольку на теле Венеры едва заметны тени, и все оно пронизано светом, оно менее осязательно, чем ткань, воздушно, как легкое облачко, словно парит между небом и землей, и только темная скала, к которой она прислонена, сообщает ей больше устойчивости. За богиней стелется лужайка, поднимаются отлогие холмы, вьется, как в фоне «Джоконды», дорога. Деревья несколько останавливают движение, и все же взгляд неторопливо, но неуклонно, от плана к плану, стремится в глубь картины. В этой связи нужно снова вспомнить об утраченном Амуре. Его маленькая фигурка должна была служить, в силу своего масштаба, промежуточным звеном между фигурой Венеры и деревенскими домами на холме, и если Амура мысленно восстановить, нужно будет признать большую последовательность и неуклонность в чередовании планов. Умение сохранить значение в картине и первого плана, и последующих фигур, и пейзажа составляет достоинство многих других картин Джорджоне, и это их отличает от ранних произведений Тициана на сходные темы. Внося в свою картину романтический порыв вдаль, Джорджоне несколько отвлекает внимание от наготы Венеры, которая слишком господствовала бы, если бы лежала на постели в алькове.

Мастера Возрождения видели в пропорциях средство сочетать извлеченную из действительности правду с законами математики, путь к примирению опыта и разума. Для того чтобы вписать человеческую фигуру в круг или квадрат, Леонардо рисует ее с широко расставленными руками и ногами. Дюрер подавлял в себе природную наблюдательность, чтобы в венском

рисунке построить фигуру обнаженной женщины по законам Витрувия. Даже великим мастерам приходилось жертвовать многим ради канонических пропорций. Джорджоне в его «Венере» удалось уловить и запечатлеть такой поворот лежащей обнаженной фигуры, при котором она может быть очерчена двумя широкими дугами правильной формы. Ради сохранения этой правильности ему пришлось поднять руку Венеры и закинуть ее назад, чтобы удлинился ее корпус, и спрятать одну ногу под другой, чтобы придать всей фигуре более стройные очертания. В остальном не было никакой необходимости стеснять свободной позы. Нужно сравнить контур Венеры с дробным и измельченным контуром эрмитажной Юдифи, тогда станет еще нагляднее значение того обобщения, которое лежит в основе более зрелого произведения.

В картине Джорджоне передано не случайное впечатление от непринужденно лежащей женщины: хотя правая нога и рука Венеры закрыты, но в остальном все ее тело видно полностью, и начиная с ее головы и до ступни каждая часть его может быть рассмотрена и оценена по достоинству. Вот почему картина Джорджоне должна быть уподоблена тем распространенным в Италии в XVI веке описаниям красавиц, авторы которых (Триссино и Фиренцуола) умели обрисовать все частности прекрасного женского тела, покоя свой взор на каждой из них, но не теряя представления целого.

Лицо Венеры прямо обращено к нам, одну ее грудь мы видим сбоку, другую — сверху, и это дает возможность оценить совершенство. Мы замечаем стройную талию, плавно очерченный живот, узкую кисть, округлые бедра и маленькую точеную ножку. Глядя на «Венеру» Джорджоне, нельзя не признать — как прекрасно человеческое тело! В нем в живом и наглядном единстве выявлены основные эстетические законы соразмерности. В облике этой женщины угадывается прообраз человеческой красоты, к которому стремились художники эпохи. Венера Джорджоне приобретает значение художественной нормы, а вся картина становится окном в мир долженствующего совершенства.

Илл. 26 Лицо Венеры настолько значительно, что, несмотря на привлекательность всей фигуры, глаз особенно внимательно всматривается именно в лицо. В нем нет трогательного простодушия лиц кватроченто с их миловидными, но порой немного неправильными чертами, чуть вздернутыми носами или по-детски пухлыми губами. В Венере нет и томности женщин Боттичелли. Лицо Венеры Джорджоне отмечено печатью особой одухотворенности и достоинства, которые лишь после Леонардо стали достоянием итальянской живописи начала XVI века. Но в ее лице не заметно того сознания своего превосходства, которое проглядывает во многих женских лицах Леонардо. Венера более прямодушна и чистосердечна. В ней много общего с некоторыми лицами Рафаэля, но в его флорентийских мадоннах черты более смягчены, в них больше миловидности, и этим они ближе к Юдифи; наоборот, в римских мадоннах появляется благочестиво-одухотворенная, но несколько величаво-холодная красота, и это тоже отличает их от более чувственной и земной Венеры.

Итальянцы XVI века владели развитым языком, для того чтобы передать прелесть женственности, которая так пленяет в картинах великих мастеров того времени. Пользуясь их терминологией, можно сказать, что у Рафаэля больше «maesta» — величия, у Тициана — «aria» — пышного здоровья, у Себастьяно и Пальма — «raghezza» — плотской красоты, у Корреджо — «grazia» — изящества с чуть заметным привкусом кокетливости. В «Венере» Джорджоне больше всего преобладаст «venustá» — то невыразимое обаяние, счастливое ощущение безупречного совершенства форм, в котором нет холодности далекого от жизни идеала.

Джорджоне должен был помнить виденные им классические мраморы. Самая фронтальность головы, столь непривычная в итальянской живописи того времени, навеяна классической скульптурой. Всматриваясь в голову Венеры, можно заметить, что она построена закономерно, почти как в пропорциональном чертеже. Вся голова делится на четыре почти равных отрезка: каждый из них соответствует волосам, лбу, носу и подбородку. Сравнивая голову Венеры с очаровательной в своем роде головой эрмитажной Юдифи, бросается в глаза, насколько богаче и острее характеристика лица в более зрелом произведении. Лицо Венеры образует правильный овал, очертания обрамленного волосами лба находятся в зеркальном соответствии к подбородку, дуги бровей соответствуют дугам ресниц, крылья носа — вырезу губ. Но не этот строго отмеренный счет имеет решающее значение, скорее — свободные отступления от правильности, едва приметные ударения, которые делают это божественно спокойное лицо таким выразительным.

Поскольку все лицо Венеры ровно освещено, в нем не заметно той зыбкой мимики, которую передавал своим сфумато Леонардо. Волосы Венеры гладко причесаны, с пробором посередине, без локонов и лент, и эта строгость хорошо вяжется с целомудрием ее облика. У нее открытый высокий лоб — свидетельство богатой умственной жизни. Подчеркнутые тени ресниц говорят о решительности. Прямой нос, как у классических богинь в скульптуре, только более узкий, резко очерченные крылья ноздрей позволяют догадаться о ее обостренной чуткости. Рот маленький, губы тонкие, вместе с развитым округлым подбородком они говорят о силе воли. В целом в лице Венеры скромность сочетается с твердостью, спокойствие — с решительностью, классическая правильность черт — с трепетной живостью. Венера действительно представляет собой подобие той красоты, которая, по выражению писателей XVI века, достойна того, чтобы каждый ее восхвалял.

Внимание к основному в картине не отвлекло Джорджоне от многих частностей, вроде беленького цветочка среди примятой травы на лужайке, непокорной пряди волос на лбу богини или веточки кустарника, свисающего с откоса. Не будь этих любовно и трогательно выписанных мелочей, вся картина утратила бы свой масштаб, образ богини ушел бы в недоступную даль, и у зрителя не было бы повода ближе подойти к картине и ее рассмотреть. Тщательность, с которой выполнены эти мелочи, унаследована Джорджоне от предшествующего поколения.

На рубеже XV и XVI веков разве только один Леонардо в «Мадонне в скалах» умел сочетать понимание руководящих линий в композиции крупных масс с интересом к старательно выписанному кустику с цветами. Впрочем, у Джорджоне эти частности не отвлекают внимания от основного. В эрмитажной «Юдифи» травы и цветы образуют простую сумму подробностей и потому кажутся чем-то привнесенным в картину. В «Венере» трава составляет сплошной покров, причем отдельные стебельки и листочки склоняются волной в направлении основного движения в картине, и только несколько цветочков выделены из общей массы. Кустарник на склоне не только дает меру для определения степени удаленности холма от первого плана. Срезанный рамой, он намекает на высоту всего холма, выходящего за пределы картины.

«Венера» Джорджоне не блещет яркостью и чистотой красок, как многие венецианские картины XV века. В ее красках нет и насыщенности, глубины и сочности живописи Тициана. Судя по сохранившимся частям картины, вся она была написана легко, прозрачно, и только в светах краска наложена несколько более густыми слоями. Кроме таких частностей, как парчовый край подушек, почти нигде не заметны свободные удары кисти, и потому трудно согласиться с Лионелло Вентури, который именно эти приемы ставит в заслугу Джорджоне и считает его основателем нового живописного стиля. Бережность выполнения, осмотрительность, с которой выискан каждый тон и положен на холст, отвечают тому возвышенному целомудрию, которым проникнут весь замысел мастера.

В картине Джорджоне каждый предмет ясно обозначен своим цветом: золотисто-розовое тело Венеры, каштановые, отливающие золотом волосы, темно-вишневая подушка, оливково-зеленая трава, желто-песчаные холмы. Далекие предметы окутаны голубой дымкой. Ярко-синим сияют снеговые горы вдали. Свет наполняет картину, трепещет, играет на поверхности предметов. Однако главное достоинство картины Джорджоне — не богатство оттенков, не верность отдельных красок; главное — это то, что согласие человека с одухотворенной природой нашло в себе выражение во всей ее красочной оркестровке. С безупречной точностью, которую не нарушают даже многочисленные утраты живописи, на службу этой задаче поставлены все качества цвета: местоположение, размеры и весомость красочных пятен, их светосила и степень прозрачности.

Золотисто-розовое тело Венеры занимает главное место в картине и определяет ее золотистый тон. Это самое крупное и самое светлое пятно, «centro luminoso», по выражению Вентури. В отличие от серебристой шелковой ткани, которая отливает золотом, но перебивается холодными сизыми тенями, все тело Венеры залито ровным светом, и только на краях его слегка обозначены розовые тени. Оно не ловит света, не отражает его, оно само светозарно, янтарно, прозрачно, и потому Венера выглядит такой легкой и почти парящей.

Золотистому сиянию тела Венеры противостоят насыщенный вишневый бархат подушек, коричневый откос, самое насыщенное и темное пятно во всей картине, хотя, всматриваясь в него,

можно заметить в пределах этого почти пещерного мрака нежные полутона и оттенки. Выступая на фоне окутанных тенью гор, фигура Венеры контрастирует с ними своей освещенностью, но по своему красочному тону она с ними превосходно связана. Золотистая бахрома соответствует отливающим золотом кудрям, самое тело Венеры в тенях розовеет в тон подушке, ее губы того же оттенка, что и красная ткань. Если в левой части картины преобладает световой контраст, то пейзаж проникнут трепетом нежных оттенков: зеленый, оливковый, песочно-желтый, сизо-розовый, бирюзово-голубой — все эти тона и полутона дрожат и искрятся и постепенно переходят один в другой, сливаются воедино.

В сущности, и в этой части картины золотистый тон тела богини пронизывает все предметы. Любимые выражения итальянских поэтов и писателей, которые, восхваляя красавиц, уподобляли их тело то утреннему снегу, то букету роз, сорванных на заре, обретает в картине Джорджоне наглядность. Низко нависшая на небосклоне туча отливает такими же розовыми и желтыми оттенками, что и тело богини и песчаный холм; другое, золотое облако, озаренное закатным лучом, спорит яркостью с серебряной шелковой тканью. Предметы на земле по тону и по силе красок сливаются с красками неба и облаков: прозрачное дерево, пронизанное розовым светом, почти неотличимо от облака над ним, кровли домов с отблеском зари розовеют в тон затененным частям розовой тучи, сама эта туча по светосиле равна окутанной дымкой синеве неба, и только клубящееся золотое облачко вырывается из этого ряда и, так же как снеговая вершина, чистотой своей лазури останавливает на себе внимание.

Известно, что венецианская аристократия была той средой, в которой гуманизм находил в то время больше всего последователей. Меценатами Джорджоне были знатные люди, и, в частности, владельцем «Венеры» был представитель старейшей венецианской семьи Марчелло. Сознание независимости личности, свобода от вековых предрассудков, возможность развития духовных сил составляли в те времена в Италии преимущество того наиболее эмансипированного класса, каким была венецианская знать, особенно ее младшее поколение.

Но было бы глубоко ошибочным не замечать, что искусство Джорджоне, хотя и вскормленное этой средой, имело свою особую направленность. Нельзя считать случайным, что «Венера» Джорджоне представлена в облике сельской нимфы, что лицом она похожа на джорджоновских пастухов, играющих на деревянной свирели, что вся картина проникнута влечением к той простой и естественной жизни, которая как раз в те годы породила в Италии литературный жанр пасторалей. Было бы напрасно искать в искусстве Джорджоне протеста Микеланджело, который привел его позднее в ряды защитников демократической Флоренции. Джорджоне не решается поднять голоса даже для того, чтобы призвать людей покинуть богатые города с их роскошью и развратом. В искусстве его можно заметить всего лишь взгляд в ту сторону, где виднеются деревенские кровли, где раздаются народные песни, к которым прислушивались многие гуманисты и которым они подражали,

где призывно синеет даль, где человек, совлекая с себя роскошный наряд, может почувствовать себя самим собой. По сравнению с последующими поколениями демократизм Джорджоне может показаться очень нерешительным и даже робким. Но бесспорной его заслугой было то, что он осуществлял свое влечение к естественности и простоте в рамках прекрасного и возвышенного и избегал того привкуса слащавости, который позднее стал присущ большинству пасторалей, той нарочитой грубости, которая позднее стала сопутствовать крестьянскому жанру.

В эпоху, когда создавалась «Венера» Джорджоне, поиски разрешения противоречий современности толкали многих гуманистов в объятия платонизма. В картине Джорджоне платонизм нашел себе косвенное отражение в нормативности образа, но в основном искания венецианского мастера развивались в ином направлении. Он смог удержаться на земле, в мире реальном, он не стал противополагать совершенство человека жизни природы. Наоборот, у Джорджоне именно в ласковых объятиях природы спящий человек находит сладкое блаженство. В этом одном Венера занимает исключительное положение в истории итальянской живописи Возрождения. Джорджоне удалось, как ни одному другому мастеру Возрождения, проникнуть в чисто эллинскую красоту, целомудренное восприятие наготы как таинства, которым сопровождалось почитание Венеры. Но это не исключает того, что Джорджоне создает нечто совершенно новое.

Привлекательность лучших античных мраморных Венер заключается в безупречной красоте самого тела, в богатстве его нежной лепки, в живом ритме набегающих друг на друга контуров. Но в античности воплощенное в камне божество противостояло человеку и не могло давать места личному чувству. Даже в позднеантичной живописи, в которой встречаются сюжеты, похожие на картину Джорджоне, все внимание сосредоточено на выставленных напоказ чувственно-прекрасных телах. Одухотворенность вкладывалась лишь в лица, во взгляд широко раскрытых глаз, и позднее этот взгляд древних богов и героев перешел в портреты и в иконы. Джорджоне стоял перед задачей показать одухотворенность разлитой в каждой черте лица богини, в каждом изгибе ее тела, в живом лице природы. В античных картинах не заметно того искания правды, того порыва к красоте, которыми пронизан замысел картины Джорджоне. Вот почему античным художникам не требовалось той тонкой инструментовки зрительных впечатлений, той музыки красок и линий, которая так привлекает в произведении венецианского мастера.

«Венера» Джорджоне представляет собой итог исканий целой исторической эпохи. Та самая богиня, про которую в средние века слагали легенды, что она удалилась в таинственную пещеру, где ждет своего часа, предстала взору людей как прекрасная живая женщина. То, чего мыслители искали как философского камня, облекалось в совершенную живописную форму. Отвлеченное должное стало зримым и осязаемым, предмет влечения — предметом восхищения, золотой век — придвинут к грани настоящего. Спящая красавица перед взором каждого

выглядит как залог счастья тому, кто взглянет на нее с чистым сердцем. Образ любви приводит в движение все чувства человека, любовь расширяется до космических размеров и открывает ему красоту земли, полей, далеких гор и проплывающих по небу облаков.

«Венера» Джорджоне произвела сильное впечатление на современников. Судя по картинам ряда венецианских мастеров, многие восторженно ею любовались. Отголоски мотива «Венеры» можно найти в гравюрах Джулио Кампаньолы, в живописи Пальма Веккио, Савольдо, Доссо Досси, Кариани, Порденоне и многих других. Дворжак находил, что даже в «Оплакивании» Себастьяно дель Пьомбо в сопоставлении смуглого тела и белой ткани сказалось воспоминание о «Венере» Джорджоне.

Среди всех повторений Венеры наиболее известна «Венера Урбинская» Тициана. Видно, обаяние рано умершего Джорджоне было очень велико, если такой мастер, как Тициан, в период своей творческой зрелости почти буквально повторил многие черты его образа. Впрочем, благоговейное отношение к памяти умершего друга не помешало ему придать своей Венере новый смысл. Вместо Венеры-нимфы, дремлющей в тени скалистого холма, перед нами — роскошная венецианка, которая лениво нежится в постели рядом со своей собачкой, ожидая наряда, который достают служанки.

Перед картиной Тициана можно пожалеть об утрате многих моральных и художественных достоинств картины Джорджоне. Но все же есть особенная прелесть и в той спокойной уверенности, с которой красавица, чуть склонив голову, взирает на зрителя. Пышная нагота у Тициана так же закономерно сменяет девственно-целомудренную наготу Джорджоне, как цветущее лето сменяет робкую весну. Соответственно своему замыслу Тициан меняет и композицию. В фигуре Тициана не заметно ни парения, ни скольжения «Венеры» Джорджоне. Устало склоненная голова Урбинской Венеры увенчивает ее развитое тело, опирающееся на выставленный локоть руки. Ради впечатления большей устойчивости подушка спущена вниз, темно-зеленый занавес отсекает половину фигуры от пространства. Тициан не забывает важности ритмических повторов: рука с цветами опущена совсем так, как и другая рука, но вместо плавных струящихся контуров возобладали квадраты, треугольники, горизонтали. Хотя красной парче ложа соответствует красная юбка служанки, в этой картине нет бесконечных переливов и сияния красок Джорджоне.

Тициан еще однажды вспомнил о «Венере» Джорджоне, создавая свою «Венеру дель Пардо» (Лувр). В этой картине заимствованы такие черты «Венеры» Джорджоне, которые не отразились в «Венере Урбинской»: «Венера дель Пардо» — это Венера сельская, тоже сестра тех нимф, которые водят хороводы на лужайках. Как и «Венера» Джорджоне, она сладко дремлет под сенью деревьев. Тициан повторил очертания «Венеры» Джорджоне, сохранил закинутую руку, но повернул голову в профиль и прикрыл белой тканью нижнюю часть тела. Но он и здесь сильнее подчеркнул в богине любви ее сладострастно-чувственную природу. Впрочем, самое главное — это изменение всего замысла картины. Вместо природы

мирно дремлющей, задумчивой, отдыхающей природа Тициана живет более полнокровной, но и беспокойной жизнью. В ней сильнее кипят страсти, зреют конфликты. Недаром картина разрослась в «мифологическую историю», в которой любовник Венеры Адонис выступает на охоту, смуглый Сатир ухаживает за нимфой, вдали скачут олени, нападают собаки, а с дерева Амур целит стрелу. Природа у Тициана дышит плодородием, на зато в ней исчезла возвышенная гармония. Хотя фигура Сатира добавлена Тицианом и он способен нарушить покой Венеры, но даже этот полузверь испытывает перед спящей богиней благоговение.

В середине XVI века венецианский патрициат все сильнее порывал с широкими демократическими основами Возрождения, потребность в земных радостях превращалась в презрение к труду, художественный вкус — в изнеженность, развитие личности — в цинический эгоизм; все сильнее выступал суровый закон буржуазного общества — безграничная власть денег.

Венеры Тициана выглядят прежде всего как восхваление пышного здоровья. Обремененные царственной роскошью на фоне бархатных занавесей, они бесстыдно выставлены напоказ. Тициан писал своих Венер для Филиппа II, который развлекался этими холстами меж государственных дел и дел благочестия.

Но, говоря о судьбе наследия Джорджоне, нельзя забывать, что именно Тициану суждено было обогатить образ женской наготы новым и глубоким содержанием. В середине XVI века, когда в жизни Венеции вскрылись глубокие и роковые противоречия, праздничная беззаботность стала для многих художников недостижимой. Для Тициана сыграла некоторую роль и его поездка в Рим. Микеланджело, для которого любовь была великой мукой, открыл венецианскому мастеру новый мир. Уже в мадридской «Данае» 1554 года, крупной, могучей женщине, есть нечто мужественное в положении тела, нечто напоминающее Времена дня гробницы Медичи. Но особенно примечательна «Европа» Тициана из собрания Гарднер в Бостоне. В ее раскинувшейся фигуре можно прочесть страстное желание, любовный трепет пробегает через ее тело, как ни в одной богине любви. Недаром Европа на быке по своей позе и выражению похожа на мученика Лаврентия на решетке Тициана. И это сходство образа языческого мифа и христианского святого нисколько не противоречит всему складу мышления XVI века. Любовь, как бы говорит своими образами Тициан,— это великая радость, покупаемая ценою отречения, счастье, достигаемое через великое страдание.

Но Тициан не остановился на этой ступени. В силу своего долголетия ему суждено было пройти все ступени человеческого духовного опыта и на склоне своих дней обратиться к светлым юношеским образам. Было замечено, что в своем предсмертном произведении, в венской картине «Пастух и нимфа», Тициан повторил очертания повернутой спиной обнаженной женщины, известной по гравюре Кампаньолы и, вероятно, восходящей к Джорджоне. Но дело не в одном сходстве мотива, но и во всей совокупности представлений и художественных устремлений, которые сказались в этом произведении. Картина

эта говорит о влечении старого мастера к чистой любви юношеских лет. Действие переносится на лоно дикой природы под сень густого дерева. Герои — простой пастух в холщовых штанах, как у варваров, и лежащая на шкуре убитого зверя полуобнаженная нимфа-вакханка. Он развлекал ее игрой на свирели и, отведя от уст инструмент, вопросительно взирает на подругу. В первоначальном варианте картины пастух протягивал руку к женщине и обнимал ее, потом художник превратил это движение в стыдливый жест женщины, закрывающей свою наготу. Природа здесь не мирно отдыхающая, как в «Венере» Джорджоне, но словно озаренная грозовыми вспышками: ствол сломанного и опаленного молнией дерева напряженно поднимается над откосом, следуя его движению, козочка привстала на задние ноги, чтобы сорвать зеленую ветку. Даже убитая пантера, на которой возлежит нимфа, судорожно сжимает когти и скалит зубы. Как ни пышны формы нимфы, как ни богата действенными силами природа — все это зрелище не вполне осязаемо, отодвинуто в недосягаемую даль, выглядит как прекрасное сновидение, совсем как влюбленная чета — Фердинанд и Миранда, которая в последнем действии шекспировской «Бури» открывается Просперо и его свите.

«ПЕРСЕЙ И АНДРОМЕДА» РУБЕНСА

Илл. 29 Картина эта почти двести лет хранится в Эрмитаже. За это время никто никогда не сомневался в ее принадлежности Рубенсу. Может быть, в силу этой общепризнанности она стала привлекать к себе меньше внимания, чем другие менее значительные произведения, способные вызывать разногласия и споры. Во всяком случае, в большинстве книг о Рубенсе об эрмитажной картине говорится незаслуженно мало и бегло. Единственный обстоятельный разбор ее принадлежит немецкому автору Эверсу, который самой картины не видел и судил о ней только по воспроизведениям [1]. К объяснению картины он привлек большой сравнительный материал и заслужил этим признание французского автора Базена, имевшего возможность писать о ней по личным впечатлениям [2].

1 H. G. Evers. Rubens und sein Werk, München, 1943.

2 G. Bazin. Die grossen Meister der Malerei in der Ermitage. Berlin, 1958, p. 123.

Решив, что эрмитажная картина является первым опытом Рубенса на эту тему, Эверс отнес ее к 10-м годам XVII века, то есть к ближайшему времени после возвращения художника из Италии. Берлинский вариант он признал следующим, более зрелым и отнес его к 20-м годам. Наконец, большие холсты на тему Андромеды для Дворца Торре де ла Парада в Мадриде, равно как и эскизы к ним, были выполнены художником много позже, незадолго до его смерти.

Выстроив в ряд картины Рубенса на тему «Персей и Андромеда», Эверс утверждает, что каждое следующее произведение знаменует более высокую ступень по сравнению с предыдущим. По его мнению, Рубенс обратился к теме «Персей и Андромеда» после того, как ранее изображал голову Медузы. Рубенс будто бы начал сочинять и эрмитажную картину с головы Медузы на щите Персея. Лишь в пояснение к ней представлен Персей, в пояснение к нему его боевой конь и венчающая его Слава и, наконец, виновница его триумфа — прикованная к скале Андромеда. К художественным достоинствам эрмитажной картины Эверс остался равнодушным

Илл. 28 Наоборот, берлинская картина на ту же тему вызывает его восторг. Ему нравится, что в ней больше повествования, сильнее выражена влюбленность героя, наконец, что Андромеда завоевала себе почетное место в картине. Психологический, точнее, сентиментальный момент настолько увлек Эверса, что самое

искусство Рубенса ускользнуло от его внимания. Наибольшего совершенства достиг, по Эверсу, Рубенс еще позднее, когда фигура прикованной к скале Андромеды оказалась на первом плане и оттеснила фигуру ее освободителя. В этих образах женской наготы Эверсу мерещится воплощение самых высоких идеалов.

Нет оснований считать, что развитие Рубенса было прямолинейным и что каждой следующей картиной на тему «Персей и Андромеда» он поднимался на более высокую ступень. Как и у других художников, больший или меньший успех Рубенса зависел не только от общего хода его развития, но и от назначения картин, от требований заказчиков, масштаба работы и, наконец, от степени участия помощников. Что касается берлинской и эрмитажной картин, то обе они выполнены самим художником, обе почти одного размера и во многом близки друг к другу. Впрочем, сходство не исключает существенных расхождений между ними.

Рассмотрим прежде всего то, что в обеих картинах представлено. В берлинской Персей торопливо подходит к прикованной к скале пленнице и протягивает вперед руки, чтобы развязать ее путы. Боевой конь героя пасется в стороне. Вокруг него беззаботно играют Эроты. Один пытается взгромоздиться на него, другой уже взобрался к нему на спину, и это напоминает известную римскую статую огромного бородатого Нила, окруженного малютками Эротами. Можно догадаться, что ракушки на каменистом берегу выброшены морской волной. Убитый дракон едва виден вдали в море.

В эрмитажной картине Персей предоставляет распутывать узы Андромеды Эротам и всего только касается ее руки. Он решительно шагнул вперед и вместе с тем торжественно остановился. Послушный конь нетерпеливо бьет копытом, корпус его как бы составляет продолжение Персея, кажется, что могучее крыло Пегаса окрыляет самого героя. В связи с этим и в появлении летящей женщины нет ничего неожиданного. Эроты не предаются беспечной игре. Один из них, как кариатида, поддерживает щит, другой держит Пегаса под уздцы, третий освобождает героя от доспехов. Страшная голова Медузы на щите напоминает о его прежнем подвиге. По его ногам в предсмертных судорогах извивается поверженное чудовище.

За исключением крылатой Славы в эрмитажной картине участвуют те же персонажи, что и в берлинской. Но здесь представлено не какое-либо действие, совершаемое героем. Это не рассказ о его деяниях, а похвала его добродетели и мужеству. Герой уподобляется божеству. Представлен его апофеоз, как говорили в то время.

Забудем теперь на мгновение то, что в картинах Рубенса представлено, и сосредоточим внимание на том, как сами картины эти построены. Разумеется, подобное отвлечение от изображения допустимо только в ходе художественного анализа. При оценке всего произведения в целом нельзя забывать взаимодействия всех его слоев.

В берлинской картине действие идет слева направо, как строчки текста. В этом направлении обычно движутся у Рубенса стремительные вакхические шествия, похитители женщин,

победоносное воинство, в этом направлении спасаются бегством Лот и его семья, покидая гибнущий Содом. В эрмитажной картине движение идет в обратном направлении — справа налево. Оно развивается на так легко и стремительно. Оно ведет героя к его высокой цели через преодолеваемые им препятствия.

Трудно сказать, чем объясняется различное воздействие на глаз движения в картине слева направо и справа налево [3]. Во всяком случае, достаточно увидать эрмитажную картину в зеркале (такой она увековечена и в одной гравюре), чтобы убедиться, что все соотношения ее элементов решительно меняются. Персей почти вытеснит из картины Андромеду, конь покажется непомерно огромным, подавляющим все остальные фигуры. Между тем, в эрмитажной картине, как она была выполнена Рубенсом, найдено равновесие между заключенным в фигурах порывом справа налево и заключенным в картине противодействием ему.

[3] H. Wölfflin. Ueber das Rechts und Links in Bilde, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel, 1941, p. 82.

В берлинской картине действие развивается как бы в пределах фриза. Фигуры выстроены в ряд, под ними тянется узкая полоса скалы, на откосе которой происходит действие. В эрмитажной картине элементы фризовой композиции сохраняются. Но над стоящими на земле фигурами появляется посланница неба Слава, под ними угадывается море, выбросившее на берег поверженного дракона.

Все это придает композиции более сложный характер. Можно определить ее как взаимодействие двух разнородных структур: структуры растянутого по горизонтали «исторического рельефа», как в серии картин Рубенса из жизни римского консула Деция Муса, и структуры устремленного к небу, иерархически ступенчатого алтарного образа, также хорошо знакомого Рубенсу.

Вместе с тем в строении эрмитажной картины можно обнаружить закономерности, которые напрасно искать в берлинской. Формат картины образует правильных прямоугольник, представляющий собой сумму двух прямоугольников золотого сечения. На пересечении диагоналей картины находится голова Медузы — художник словно прибил трофей героя на самом видном месте. Каждой из главных фигур отведено определенное место. Почти половину картины занимает мощный корпус коня, бóльшую часть второй половины картины — фигура Персея, и только значительно меньшую ее часть — фигура Андромеды. В фигуре коня преобладает животная сила, в фигуре героя — духовная энергия, в женской фигуре — грация.

Трудно догадаться, каким образом Рубенс пришел к решению, которое мы находим в эрмитажной картине. Подготовительные наброски и эскизы к ней до нас не дошли. Вместе с тем это решение было для него не единственно возможным — об этом свидетельствует берлинская картина. Могут возникнуть и сомнения: вероятно ли, что такой импульсивный художник, как Рубенс, подчинял свое вдохновение расчету, «алгебре»? Возможно, он полагался больше на чутье, чем на расчет. Во всяком случае, то, чего он достиг, то, что у него «получилось», как выражаются художники,— это в высшей степени стройное построение, которое можно проверить циркулем и линейкой,

и, что самое примечательное, это построение ничуть не обеднило его замысла, но определенным образом повлияло на поведение фигур. Конь бьет копытами, но не смеет перейти черты. Персей шагнул вперед, но остановился, Андромеда склоняет перед ним голову, но «не пускает» его дальше.

Построение эрмитажной картины и расположение фигур наглядно выражают восхождение от чего-то более низкого к более высокому. Пегас, с его повернутым к нам мощным крупом — это «грубая натура», подобие караваджистского коня в знаменитом «Падении Павла», подобие тех битюгов, которых можно найти и во многих других картинах Рубенса. Иному миру принадлежит Персей. Он словно сошел с римской триумфальной арки, это исторический герой, образ славы и доблести Древнего Рима [4]. В своих тяжелых рыцарских латах он прочно стоит на земле, в сущности, парящая над ним женщина — такое же земное существо, как и он. Андромеда — это подобие античного мрамора, этот пленительный отзвук Древней Эллады среди порхающих Эротов выглядит как богиня любви, открывшаяся взору героя в момент его славы.

Апофеоз героя, его уподобление богу превращается у Рубенса в явление ему божества. Наградой за подвиг служит не только венок победителя, но и это дивное видение. В берлинской картине Андромеда повернута лицом к Персею, в профиль к зрителю, ее фигура — это старательный этюд модели раздетой женщины, не больше того. В эрмитажной картине Андромеда чуть склоняет голову к Персею, но вся она повернута в фас, как статуя, как предмет поклонения. В фигуре ее больше гибкости и обаяния, она выглядит как вариация Афродиты Книдской Праксителя.

Рубенс знал, что нагота в искусстве может быть и выражением томной страсти и мученического самоотречения. И вместе с тем нагота в ее высшем смысле может означать обретение человеком самого себя, своей истинной природы. Именно такую возвышенную наготу увековечил Рубенс в эрмитажной картине. В ней нет ни фламандской телесности, которая обычно так ценится в картинах Рубенса, ни грубой чувственности в духе XVIII века [5].

Обнаженное тело Андромеды сверкает, как тело Себастьяна, который в алтарных образах Рубенса часто появляется рядом со святыми в роскошных облачениях, но красота Себастьяна — жертва смертоносных стрел, красота Андромеды — залог земного счастья. Персей протягивает руку к Андромеде, как Парис протягивает яблоко Афродите, но Парис всего лишь случайный свидетель явления красоты, Персей своим жестом решает свою судьбу. Персей рядом с Андромедой — как Марс рядом с Афродитой, но богиня усыпляет ратный дух в своем любовнике, Андромеда поднимает Персея на подвиг. Персей увидал ее, как Актеон увидал Диану, но Актеон был растерзан собаками богини. Персей заслужил руку Андромеды. Он восхищен ею, как Пигмалион воплощением своей мечты — Галатеей, но не падает перед ней на колени, а высится рядом с нею.

Предшественников Рубенса занимало либо состязание Персея с драконом (Пьеро ди Козимо) [6]. либо страдание прикованной к скале Андромеды (Тициан, А. Карраччи) [7]. У Рубенса

4 J. de Puyvelde. Les esquisses de Rubens. Bâle, 1940, fig. 4.

5 E. Panofsky. Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York, 1939, p. 189.

6 K. Escher. Malerei in the Renaissance in Italien. Berlin, 1922, p. 175, fig. 168.

7 H. Tietze. Tizian und sein Werk, v. II. Wien, 1936, fig. 230. N. Pevzner, O. Grautoff. Barockmalerei in den romanischen Länden. Potsdam, 1928, fig. 118, 125.

подвиг уже совершен, герой вкушает плоды победы. Может быть, Рубенса как знатока и поклонника античности вдохновил рассказ Филострата о вымышленной картине на эту тему. Но у античного автора победитель предается отдыху, беспечно возлежит на душистой траве, окрестные пастухи угощают его молоком, а он любуется девушкой — настоящая пастушеская идиллия! В картине Рубенса больше серьезности, герой — участник торжества, его нравственные силы приходят в действие.

В сущности, в эрмитажной картине ничего не происходит. Пытаться определить, что совершает Персей, что хочет сказать Андромеда, что значит нетерпение Пегаса,— значит приписывать ей то, чего из нее извлечь невозможно. Вокруг главного персонажа расположены венком остальные, каждый из них как атрибут имеет отношение к тому или другому качеству героя и вместе с тем как живое существо вступает с ним в определенные отношения. Андромеда и Персей — это взаимное влечение сердец. Персей и Медуза — взаимное отвращение, Персей и Пегас — повелитель и верный слуга, Слава и Андромеда — богиня и служанка, Слава и Дракон — небо и преисподняя, Андромеда и Пегас — подобное в противоположностях и т. п. и т. п. В картине заключено так много различных «сцеплений», что все их невозможно исчерпать. Перед эрмитажной картиной Рубенса невольно вспоминается Делакруа, его признание, что о каждой картине его любимца можно написать двадцать томов.

При всей построенности и уравновешенности картина Рубенса кажется выполненной легко и быстро, почти как беглый набросок. Живописный почерк художника, его пристрастие к округлым формам и гнутым волнистым контурам особенно заметны в очертаниях коня, его гривы и пятен. Вся картина пронизана одним могучим дыханием. Очертания представленных предметов сплетаются в причудливое кружево. Установленный художником строгий распорядок не сковывает его фантазии и лирического восторга.

В картине материально переданы и лоснящаяся шерсть коня, и холодный блеск лат, и теплота обнаженного тела. Впечатление выпуклости форм достигается светлыми бликами, густыми полутенями и темной чертой, обрисовывающей грани предметов. И вместе с тем грубая вещественность в известной степени снимается ритмическим течением контуров, лучезарностью и звучностью красок.

Соответственно интимности берлинской картины все погружено в ней в приглушенную атмосферу взаимно уравновешенных теплых и холодных тонов, как бы обволакивающих предметы. В эрмитажной картине красочные и световые акценты вырываются из живописной ткани и звучат во всю свою силу. Ярким пламенем горит киноварный плащ Персея в центре картины, особенно по контрасту к темно-синему плащу Славы и темно-зеленым латам Персея. Красный плащ вьется по ветру, как знамя, звенит, как победные фанфары, это огонь любви, эмблема самоотверженного подвига. От него на все ложатся отсветы, всюду сыпятся искры и зажигают ответным пламенем рыжие подпалины коня. Персей — это обжигающий

огонь. Андромеда — ослепительное солнце. Тело ее, самое светлое пятно в картине, наперекор извне падающему свету излучает ровный и спокойный свет, и этот свет озаряет все вокруг, как радостная улыбка, проглядывает всюду, где только проступает белоснежный грунт. Сверкание красок и трепет световых волн переданы в картине ударами кисти, сгустками белил, меткими бликами, цветными описями и нежными, прозрачными протирками.

Рядом с эрмитажной картиной невольно припоминается венская картина Рубенса «Отшельник и спящая Анжелика», иная по сюжету, но близкая по теме. И здесь нежно-розовое обнаженное тело сверкает рядом с насыщенно-красной тканью. Его сияние только оттеняет плотные, холодные тона фона и монашеской рясы. Тело Анжелики написано легко и воздушно, прозрачная вуаль обволакивает его, как облачко, и потому кажется, что видение это вот-вот исчезнет. Силен в монашеской рясе весь устремлен к предмету своей страсти (вспоминаются также навеянные Ариосто строчки Пушкина: «О страшный вид: волшебник хилый ласкает дерзостной рукой младые прелести Людмилы»). Рубенс не скрывает, что может совершиться, но в его Анжелике столько лучезарной силы, столько свежести только что сорванного цветка, что это одно делает преступление и грех невероятными. Поэзией и правдой красок Рубенс поднимается над беспечно-игривыми соблазнами Ариосто и заставляет верить в торжество добра. В этом отношении маленькая картина Венского музея неизмеримо выше многих прославленных холстов Рубенса, в которых он блистает всего лишь как виртуоз в передаче наготы.

Если судить о Рубенсе по множеству холстов, вышедших из его мастерской, его искусство выглядит ровным, почти однообразным. Но если всмотреться в сами его работы, можно заметить, что он был и продолжателем маньеристов и поклонником Караваджо, соперником Тициана и наследником Брейгеля, служил и двору и отцам-иезуитам, увлекался языческой древностью и Броувером, был попутчиком Иорданса, наставником Ван Дейка. Берлинская и эрмитажная картины дают представление о перепутье, на котором оказался мастер. Их сравнение дает понятие о различных ходах его фантазии, о клавиатуре его живописных средств. Первая тяготеет к чувствительной идее, вторая ближе к торжественной оде. В берлинской картине герой находит тихую пристань, в эрмитажной он на виду у всех поднимается над самим собой. Берлинская картина выглядит как фрагмент, эпизод. Эрмитажная не больше ее по размерам, но она заключает в себе целый мир.

Высказывалось предположение, что этой картиной Рубенс хотел польстить кому-то из своих высокопоставленных заказчиков, завоевателей, претендовавших на звание освободителей (уже позднее Державин в стихотворении на ту же тему под Персеем подразумевал Александра I, под драконом — Наполеона, под пленной царевной — Пруссию). Действительно, Рубенсу приходилось не раз служить своей кистью земным владыкам, непосредственно участвуя в живописном убранстве ворот, через которые проходили триумфаторы. Но в эрмитажной

картине он явно не желал ограничиться этой ролью. Через голову своих заказчиков он обращается ко всем героям, достойным прославления.

Сказанного достаточно, чтобы догадаться, что, в отличие от Эверса, автор этих строк отдает эрмитажной картине предпочтение перед берлинской. Чтобы раскрыть основания для такого предпочтения, следует напомнить, что в аллегоризме эрмитажной картины есть нечто от искусства Питера Брейгеля, тогда как в интимности берлинской предвосхищается изысканное эпигонство Ван Дейка. Язык поэтических гипербол и чистых звонких красок (эмалевых, по выражению Базена) в эрмитажной картине заставляет вспомнить новгородские иконы на тему «Чудо Георгия о змие», в то время как в берлинской картине больше рыцарской галантности в духе позднеготической миниатюры. В эрмитажную картину стихийно ворвалось нечто от народных основ творчества Рубенса, как в торжественные барочные сюиты врывались бодрые танцевальные ритмы жиги. И это дает еще больше оснований для того, чтобы именно эта картина так много говорила нашему сердцу.

Известно, что один из фасадов дома Рубенса в Антверпене был украшен большим панно на тему «Персей и Андромеда». Судя по позднейшей гравюре, это панно было выполнено по эрмитажной картине. Вряд ли можно рассматривать ее в качестве подготовительного эскиза к этой монументальной работе, мастер слишком много вложил в картину, для того чтобы видеть в ней всего лишь вспомогательный набросок. Во всяком случае, эрмитажная картина прекрасно гармонирует с атмосферой, которая царила в доме художника. Этот дом Рубенса был недавно восстановлен по старинным гравюрам, и теперь каждый посетитель, переступая порог его, готов почувствовать себя гостем великого художника [8]. Со своими триумфальными арками, садовыми павильонами, статуями героев и богов и изящными вазами дом Рубенса выглядит как роскошный дворец, в котором художник мог принимать своих высокопоставленных заказчиков и держаться с ними на равной ноге. Но это не дворец знатного вельможи или всевластного государя. Это дворец просвещенного гуманиста, ученого, коллекционера, художника, и потому древний миф о Персее и Андромеде в качестве своеобразного герба должен был звучать здесь как прославление великодушия и моральной чистоты.

8 Stalkins. La maison de P. P. Rubens à Anvers.— «L'Amour de l'art», 1947, v. II.

Тема апофеоза и явления занимала и других мастеров XVII века. Но у Пуссена в мадридской картине «Триумф Давида» победитель Голиафа даже не замечает венчающей его Славы, отвернулся от нее, полный недовольства собой и миром. Мудрость стоика делает его недоверчивым. В венской картине Вермеера перед глазами художника в качестве его модели стоит его Слава, в руках ее труба, ее венчают лавры, в своем небесно-голубом одеянии она как бы излучает свет. Дивная картина и по замыслу и по выполнению. Но ее аллегорический смысл — похвалу живописи, апофеоз художника — Вермеер стыдливо спрятал под покровом скромной голландской каждодневности. Рубенсу посчастливилось без оговорок, без утайки вложить в наивную, но прекрасную и древнюю, как мир, на-

родную легенду о змееборце весь жар своего художнического воображения, свою способность зримо воплотить мечту о подвиге, о славе, о любви. «Счастливая, доверчивая и великая душа!» — говорит о нем Фромантен [9].

Наличие в творчестве Рубенса двух вариантов на тему «Персей и Андромеда» объясняется не только стремлением художника найти наиболее совершенную форму выражения для своего замысла. Видимо, в этом сказалось еще и характерное для того времени представление о различных «модусах» искусства. Берлинский вариант может быть отнесен к идиллическому роду, а эрмитажный — к героическому.

Учение о родах «modi» в искусстве XVII—XVIII веков было обстоятельно рассмотрено Я. Бялостоцким, собравшим высказывания на эту тему теоретиков живописи [10]. В двух вариантах Рубенса мы сталкиваемся с примером осуществления этого учения на практике. В теоретических высказываниях обычно подчеркивалось, что каждая тема должна быть выражена в том «modi», который ей наиболее подобает. Но два варианта на тему «Персей и Андромеда» (как и два варианта на тему «Танкред и Эрминия» у Пуссена) говорят о том, что художники допускали различные «модусы» и в изображениях на одну и ту же тему. Все это свидетельствует о том, что учение о «модусах» не исключало возможности свободного творчества художников, сущность которого мы можем себе лучше всего представить при помощи обстоятельного рассмотрения шедевров искусства.

9 Э. Фромантен. Старые мастера. М., 1963.

10 J. Białostocki. Stil und Ikonographie. Dresden, 1966, p. 17.

О РЕМБРАНДТЕ-ХУДОЖНИКЕ*

* Посвящается В. Ф. Левинсону-Лессингу.

При жизни Рембрандта не признавали. В наши дни в Голландии каждый школьник знает и чтит своего великого соотечественника. Это очень отрадное явление. Но если поставить себе вопрос: за что мы ценим Рембрандта, нам придется признаться, что каждый почитает Рембрандта по-своему, у каждого есть «свой Рембрандт». С ним произошло примерно то же, что и с Данте, и с Шекспиром, и с Пушкиным. Представление о нем обросло, как ракушками, множеством различных и часто взаимоисключающих толкований и пристрастий.

В обстоятельных монографиях Неймана, Вейсбаха, Розенберга и Бенеша собран и рассмотрен обширный как биографический, так и историко-художественный материал [1]. Однако поскольку авторы монографий вынуждены касаться всех произведений мастера, их характеристики грешат неизбежной беглостью. Между тем произведения Рембрандта требуют самого пристального внимания и самого обстоятельного рассмотрения.

Ценный труд по очищению наследия мастера от апокрифов, подражаний и подделок предпринял голландский автор Х. Герсон [2]. В целях выявления подлинников Рембрандта во всех музеях мира проводится обследование приписываемых ему холстов, причем широко используется новейшая техническая аппаратура. Надо надеяться, что эти работы помогут и выяснению сущности творчества великого мастера.

Ряд специальных исследований был посвящен общим вопросам стиля и живописной техники Рембрандта, различным периодам его творчества и истолкованию отдельных его произведений. Но едва ли не самое значительное об искусстве Рембрандта было сказано живописцем Э. Фромантеном, философом Г. Зиммелем, поэтом П. Клоделем и искусствоведом Г. Зедльмайром [3]. Мысли Зиммеля о времени в портретах Рембрандта давно стали общим достоянием, но имя автора этих мыслей обычно умалчивается.

Большую тревогу вызывает Рембрандт, приноровленный к обывательским воззрениям и вкусам, Рембрандт «приглаженно-хрестоматийный». Его называют то воспитателем, то проницательным психологом, то трактуют его как воинственного

1 C. Neumann. Rembrandt. Berlin, 1902; W. Weisbach. Rembrandt. Berlin, 1926; J. Rosenberg. Rembrandt, v. I—II. Cambridge (Mass.), 1948; O. Benesch. Rembrandt. Genève; 1957.

2 N. Gerson. Rembrandt. Amsterdam, 1969.

3 Э. Фромантен. Старые мастера. М., 1963. G. Simmel. Rembrandt. 1923. P. Claudel. Introduction à la peinture Hollandaise. Paris, 1936; H. Sedlmay Zugange zur Rembrandt.— «Epochen und Werke», Wien—München, 1936, v. II. p. 94.

публициста, забывая, что он был больше всего художником. Отсутствие литературных источников позволяет авторам романов-биографий и «игровых фильмов» вкладывать в уста великого художника все, что угодно. Казалось бы, его исключительное положение в искусстве его времени общепризнано. Между тем под предлогом более точного определения его исторического места его нередко ставят в один ряд с так называемыми «малыми голландцами», толкуют как старательного живописца-рассказчика, который будто бы всю жизнь в своих картинах ограничивался воспроизведением людей, которые его окружали, и событий, которые происходили у него на глазах.

Среди недавних работ о Рембрандте должна быть отмечена статья Я. Бялостоцкого «Иконографические исследования о творчестве Рембрандта» [4]. Автор подвергает в ней вдумчивому рассмотрению итоги новейших исследований картин Рембрандта и затрагивает при этом многие нерешенные вопросы понимания его искусства. Соглашаясь с большинством истолкований Рембрандта, он справедливо признает, что самым спорным остается вопрос о том, как обращался художник с литературными текстами, которые вдохновляли его при создании многих картин.

4 J. Białostocki. Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk.— «Stil und Ikonographie», Dresden, 1966, p. 126.

Немецкий автор Тюмпель и некоторые другие склонны считать, что Рембрандт всегда строжайшим образом придерживался буквы текста [5]. В тех случаях, когда между текстом и картиной мастера есть расхождения, это объясняют тем, что еще не обнаружен текст, которому он следовал. Бялостоцкий справедливо оспаривает эти утверждения. Он приводит примеры явных отступлений Рембрандта от литературных источников, обращает внимание на «поливалентность» (многозначность) некоторых его картин, на примеры допустимости различных их истолкований. Действительно, известная его картина «Еврейская невеста» насчитывает чуть не двенадцать различных толкований, при этом трудно решить, какое из них наиболее вероятно. Бялостоцкий указывает, что главным для него был не текст, который следовало иллюстрировать, а создаваемый художником зрительный образ, который может быть отнесен к различным текстам.

5 Ch. Tümpel. Ikonographische Beitrage zu Rembrandt.— Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, XIII, 1968, p. 95.

В сущности, спор идет о праве художника на творческую свободу, и в этом споре я целиком на стороне Бялостоцкого. Рембрандт, конечно, не ограничивался точным «переводом» в зрительный ряд литературных текстов. Он был создателем своих мифов, своих легенд и в этом был подобен Гомеру и Фидию, которых еще в античности признавали участниками создания мифов об олимпийцах.

Для того чтобы обосновать это представление о Рембрандте, недостаточно одного критического рассмотрения уже высказанных суждений о его картинах, Необходимо обратиться к рассмотрению и к истолкованию их самих.

Здесь нет возможности вдаваться в характеристику духовной культуры и идейной среды, в которой выросло искусство Рембрандта. Достаточно вспомнить о том, что в Голландии его времени сталкивались и боролись друг с другом различные политические тенденции, социальные идеологии, религиозные воз-

зрения, среди них всевозможные протестантские секты, в частности, секта меннонитов, с которой был непосредственно связан Рембрандт. Достаточно назвать имена таких мыслителей, как Гуго Гроций, Коменпус, Спиноза, чтобы представить себе духовную среду, в которой жил и творил художник. Множество различных течений существовало и в искусстве. Очень вероятно, что художник испытал на себе их воздействие. Но выводить его творчество из скрещения внешних воздействий невозможно. Необходимо сосредоточить внимание на том, что он сам внес нового и оригинального своим искусством.

Чтобы дать некоторое понятие о том, какого рода истолкования в состоянии приблизить нас к пониманию искусства Рембрандта, здесь будут рассмотрены две известные картины

Илл. 30,31

позднего периода: «Саул и Давид» Музея Маурицхейс в Гааге и «Отречение Петра», которое в настоящее время находится в Рейксмюсеуме в Амстердаме [6].

6 Гаагская картина Рембрандта была когда-то разрезана и потом вновь соединена. Потому Герсон не включил ее в список достоверных произведений мастера. Однако большинство историков искусства продолжают считать этот шедевр произведением мастера.

Две картины Рембрандта, выбранные для сравнительного рассмотрения, на первый взгляд могут показаться и по сюжету, и по выполнению настолько различными, что нет оснований для их сравнения. Между тем в основе обеих картин лежит общее ядро. Его можно определить примерно такими словами. Малая фигура противостоит большой и оказывает на нее несоразмерно сильное воздействие. Это соотношение выражено чисто зрительно в сопоставлении большого и малого пятна. С этим неразрывно связано и смысловое значение: малое обладает некой незримой, значит духовной силой.

Многим покажется неубедительным сближение этих двух картин Рембрандта, потому что одна написана на слова Книги Царств, другая на евангельский текст. Принято считать, что Рембрандт всегда внимательно изучал тексты и с наибольшей достоверностью воспроизводил их в своих картинах. Между тем в Библии говорится о том, что хотя Саул и слушал игру маленького Давида на цитре, но на него нападали приступы гнева, и он готов был копьем убить мальчика. Нигде не сказано, что умиленный Саул вытирал слезы,— это находка художника. В Евангелии сказано, что служанка вопрошала Петра, не ученик ли он Иисуса, но он трижды отрекся от него и, услышав петуха, вспомнил пророческие слова учителя и горько заплакал. Многие предшественники Рембрандта изображали его плачущим, подавленным. Итак, согласно Библии, Саул не плакал, но у Рембрандта он плачет; в Евангелии Петр плачет, но Рембрандт этого не представил. Это вовсе не значит, что художник не считался с текстом, шел ему наперекор. Но он больше всего доверял своей Музе, своему воображению, в связи с этим и герои его получают свободу действия: Саул умилился, Петр сохраняет спокойствие. Так возникает рембрандтовская легенда, изобразительный миф о маленьком человеке — отдаленное подобие народной сказки о Золушке или Иванушке-дурачке.

Рассмотрим теперь каждую из обеих картин. Не забудем того, что описывать картину вовсе не значит пересказывать текст, которым вдохновлялся мастер. Необходимо сосредоточить внимание прежде всего на том, что находится перед нашими глазами, на картинной плоскости.

В первой картине Рембрандта огромная фигура царя занимает почти всю ее половину. Можно сказать, что картина скроена по ее мерке. По контрасту к ней фигурка Давида кажется отодвинутой в противоположный угол картины, она видна сверху, в сокращении, и от этого кажется еще более приниженной. В сущности, уже в этом взаимоотношении двух фигур художник передал опасность, которой Давид подвергался со стороны тоскующего царя. И вместе с тем царь наклоняется корпусом к маленькому Давиду, почти как в поклонениях волхвов восточные цари в парчовых мантиях склоняются перед голеньким младенцем, родившимся в хлеву (демократический подтекст этой легенды, конечно, был по душе Рембрандту).

Подобное контрастное сопоставление большой и малой фигуры можно видеть у Рембрандта еще в его рисунке Гомера и мальчика, записывающего слова слепого поэта, а в более раннем творчестве — в изображениях Иоанна Богослова и его ученика Прохора. Но в гаагской картине Рембрандта контраст большого и малого приобрел драматический характер; победа меньшего над большим моральна.

Разглядывая картину, мы переводим наш взор с одной фигуры на другую, соразмеряя их друг с другом. Один в огромном тюрбане на голове, как бы двуглавый, гиперболизованный, другой — с покорно опущенной головой, без головного убора; у одного оружие — длинное копье, у другого — всего лишь маленькая цитра; один на высоком троне, другой где-то совсем внизу, на земле, и тем не менее первый — могучий, великий, в своей золотой броне склоняется перед маленьким невзрачным мальчиком. Как можно более пластично, осязаемо передать великую моральную силу в руках человека искусства? Не будем сейчас касаться роскошной красочной инструментовки этой дивной картины. Достаточно сказать, что переливы золотистого и темно-красного в одеждах обеих фигур объединяют их так же, как и музыка. Быть может, позволительно сказать, что звучание струн Давида передано в картине Рембрандта в колорите?

В другой картине щуплая девочка подходит к величественному феллаху в широком светлом бурнусе. Как и в «Сауле и Давиде», подчеркнут контраст между большим и малым, причем малое является активной силой, а большое должно выдержать его натиск. В гаагской картине свет скользит по обеим фигурам, не давая преобладания ни одной из них. В амстердамской — девочка выплывает из полумрака, сама пребывает в нем, но своей рукой, прикрывающей свечу и порозовевшей на краях, как пожаром, зажигает огромную фигуру апостола. Темное пятно незначительно по размерам, к тому же беспокойно по очертаниям, но оно, как грозовая туча.

Противопоставление темной фигуры-кулисы с края картины центральной освещенной фигуре встречается и в более ранних работах как у самого Рембрандта, так и у голландских караваджистов. В «Отречении» оно приобретает драматический характер. Девочка подходит к величественному мужу, опознает его при свете свечи и как бы нечаянно заглядывает ему в душу.

Свеча озаряет лицо отступника, выставляет его напоказ, вызывает в нас готовность прочесть на лице его смущение, но

тот неожиданным образом держится степенно, недоступно, занимает главное место в картине, едва ли не в большей степени, чем Саул. Развитие действия поворачивается, происходит «перипетия», как говорили древние греки. Петр проявил человеческую слабость, но все же это Петр — будущий оплот церкви. Поэтическая метафора «Петр — скала» получает неожиданно и неосознанно живописное выражение в статуарности его фигуры, словно изваянной из мрамора.

Грубые лица солдат на переднем плане, блеск их лат и мечей — это с одной стороны, а с другой — едва различимые очертания людей, среди которых глаз зрителя, независимо от намерения художника, почти машинально опознает фигуру Иисуса, главного виновника драмы,— все это имеет только пояснительное значение. Между этими двумя полюсами, четко расположенными в пространстве картины, решается судьба Петра.

Чтобы острее почувствовать своеобразие замысла Рембрандта, поучительно сравнить его амстердамскую картину с «Отречением Петра» Жоржа де ла Тура, в которой тот как приверженец светописи также вложил в руку служанки свечу. В картине французского мастера, как у Брейгеля в «Шествии на Голгофу», главные персонажи евангельской драмы не сразу различимы. Почти всю картину занимают фигуры воинов, играющих в кости. Драма не получает права на существование. Торжествует пошлая каждодневность. Служанка и Петр отодвинуты к самому краю картины. Можно подумать, что женщина видит бедняка у дверей и не хочет впускать его в дом.

Принято считать, что Рембрандт ставил своей задачей если не разоблачение, то хотя бы снижение некоторых признанных героев легенды. В основе «Отречения Петра» лежит более сложный ход: снижение не исключает апофеоза. В картине передан самый ход нравственных испытаний человека, его колебаний, унижений, угрызений и, в конечном счете, торжество положительного нравственного начала.

Рембрандт знал у ранних нидерландцев ночные сцены поклонения пастухов новорожденному младенцу в темном хлеву. Сам он охотно воспроизводил их в картинах и гравюрах на ту же тему. Но там свет был выражением великой и радостной тайны, на этот свет сбегаются люди и падают перед ним на колени. В «Отречении» свет стал мерой оценки нравственной силы героя, средством заглянуть в душу человека.

В гаагской картине переливы красок звучат, как переборы струн. В амстердамской — контраст света и тени звучит как вопросы служанки и ответы отступника.

Когда-то в раннем «Ночном дозоре» у Рембрандта среди воинственных стрелков затесалась девочка в белом платье, похожая на бабочку, трепещущую между оконных стекол. Теперь эта девочка оказалась в холодную ночь во дворе первосвященника, снова среди воинов, и на долю ее выпала роль исповедника.

Теоретики классицизма XVII века задавались вопросом, куда отнести Рембрандта: к «ученым художникам» или к «народным» [7]. По-видимому, и к тем и к другим, но главное было то, что его мудрость и знания — все это претворяется им в

7 J. A. Emmena. Rembrandt and the Rules of Art. Utrecht, 1968, p. 1200.

искусство. Позитивисты прошлого века причисляли Рембрандта к психологам, но картины его вовсе не «психологические этюды» бесстрастного наблюдателя.

Все, что он знал о человеке и мире, что он видел вокруг себя и в себе самом, что рисовало ему воображение, его сознание морального долга — все это становилось в его картинах художественной реальностью, как подобие реальности его духовной жизни. Темный интервал между Саулом и Давидом, сияние света в «Отречении» — это не рассчитанный художественный эффект, это выражение таинственной силы, перед которой художник благоговейно склоняет голову.

В поздние годы Рембрандт сосредоточивает внимание на мотивах общечеловеческого значения. Его занимают больше всего основы основ человеческого существования. Это отчасти напоминает то, что происходило с Толстым, когда после величественных романов-эпопей он перешел к рассказам-притчам для народа и для детей. Только Толстой выглядит в поздней прозе обедненным, выхолощенным. Рембрандт, наоборот, нашел себя в этой простоте. В этом он остается больше других современников верным заветам великих мастеров Возрождения. Только одному Пуссену, но в рамках другого стиля, удавалось достигнуть такой же многозначительности в воссоздании простейших состояний человеческого существования и найти им ясное пластическое выражение.

«ТАНКРЕД И ЭРМИНИЯ» ПУССЕНА В ЭРМИТАЖЕ

Илл. 33 Эрмитажная картина Пуссена «Танкред и Эрминия» общеизвестна. За последние сорок лет она дважды пересекала границу нашей страны, чтобы появляться на выставках в Париже. Художественные достоинства этой картины признаются всеми. В монографиях о Пуссене о ней высказано много верных и справедливых замечаний. Вместе с тем этими замечаниями не исчерпывается значение этого шедевра, который заслуживает самого подробного рассмотрения.

В страницах, посвященных эрмитажной картине, больше всего внимания уделяется ее поэтическому сюжету, заимствованному Пуссеном у Торквато Тассо. В ряде случаев характеристика картины подменяется прозаическим пересказом стихотворных строк «Освобожденного Иерусалима» [1]. Многих авторов настолько занимала судьба героини, загоревшейся любовью к раненому рыцарю, что они стремились найти в ее лице все те переживания, которые она, по словам поэта, должна была испытать: страх, сомнения, надежды [2]. Между тем в картине их едва ли можно заметить.

В картине Пуссена справедливо находили признаки его зависимости от предшественников, в частности, от мастера второй школы Фонтенбло Амбуаза Дюбуа [3]. Отмечались и черты «живописного стиля» венецианской школы, а также черты классицизма XVII века, пластическая красота, совершенство построения, грация тел. Это произведение связывали то с одним, то с другим стилем или с несколькими сразу. Стало общим местом ссылаться на влечение Пуссена как к чувственности венецианцев, так и к рационализму классиков. Однако подобного рода определения уводят от понимания своеобразия Пуссена. Он начинает выглядеть, как эклектики болонской школы с их стремлением соединить рисунок Рафаэля с колоритом Тициана.

Большинство описаний эрмитажной картины носит беглый характер. Между тем сам художник постоянно призывал к неторопливому, пристальному рассмотрению картин. Рискуя навлечь на себя нарекания, автор этих строк намерен отойти от обыкновения ограничиваться двумя-тремя репликами по поводу шедевра Пуссена. Ведь оно приводит к тому, что наш

1 В. Герц. «Танкред и Эрминия». Л., 1947.

2 В. Вольская. Н. Пуссен. М., 1946, с. 47.

3 S. Beguin. Dessins d'Ambroise Dubois.— «L'Oeil», Paris, 1963, № 3, p. 7.

взгляд скользит по поверхности, и даже когда мы на словах признаем шедевр шедевром, он сближается с рядовыми произведениями средней руки.

Правда, обращаясь к «замедленному чтению» произведения искусства, мы рискуем дать слишком большой простор нашему субъективному восприятию. Но, с другой стороны, недоверие к нему, отказ от него неизменно обедняют понимание искусства, и потому миновать его невозможно. Говоря об искусстве Пуссена, мы замечаем, что общепринятые стилевые категории, всевозможные «измы», равно как и понятия «живописного» и «пластического», явно недостаточны для его определения. Это заставляет нас прибегать к непривычным способам характеристики, вырабатывать новые понятия, хотя в этом деле современная критика имеет еще очень мало опыта.

Обращаясь к эрмитажной картине Пуссена, необходимо прежде всего рассмотреть ее отношение к тексту поэмы Торквато Тассо. Известно, что в ранней молодости Пуссен иллюстрировал поэму Марино «Адонис» и заслужил этой работой общее признание. Высказывалось мнение, что он внимательно вчитывался в строки поэмы Тассо или же кто-то из его друзей или заказчиков знакомил его с текстом и обратил его внимание на те или другие подробности.

Что касается эрмитажной картины, то в ней переданы вполне определенные строки поэмы (XIX. 109). В картине, как и в поэме, представлены наступающий вечер, лежащий на земле рыцарь, его слуга и его доспехи; над ним склоняется фигура Эрминии; вдали виднеется тело сраженного Арганте. Однако текст Тассо не совпадает во всех подробностях с картиной. Пуссен не представил темных, траурных одежд Танкреда, а также покрывала Эрминии. Полный отчаяния возглас Эрминии не соответствует ее облику в картине Пуссена. В лице Танкреда можно заметить только изнеможение, но нет удивления при виде Вафрина и Эрминии.

По всему своему характеру поэма Тассо с чередующимися страстными порывами благочестия и сладостно-упоительными картинами любви и земного счастья в духе Ариосто далека от мира образов Пуссена. Пуссен не стал переводчиком на язык красок поэзии Торквато Тассо. Утверждения, что он «соперничал» с поэтом и даже его «превосходил», основаны на недоразумении. Нельзя сказать, что текст поэмы Тассо может быть забыт перед картиной Пуссена. Но в основном строки итальянского поэта служили Пуссену только предлогом для того, чтобы создать вполне самостоятельное произведение.

Для понимания эрмитажной картины Пуссена гораздо бóльшее значение имеют аналогии к ней в других произведениях мастера. В одних — это аналогичный эпизод из той же поэмы Тассо, изображение Армиды с кинжалом в руке над спящим Ринальдо. В других случаях это темы из античной мифологии, например, «Смерть Адониса», которого оплакивает Венера, или же в более поздней картине «Пирам и Фисба» по «Метаморфозам» Овидия — изображение женщины, лишающей себя жизни перед трупом своего возлюбленного. Наконец, это темы из христианской легенды, как, например, мюнхенское «Оплакивание» или эрмитажное «Снятие со креста». Во всех этих

случаях представлена сходная ситуация, хотя не во всех случаях лежащий на земле герой мертв.

Труднее уяснить себе, но не менее очевиден тот факт, что сходная ситуация встречается у Пуссена и в картинах, рисующих не горе, а счастье человеческое. Имеются в виду классические вакханалии или идиллии, в которых женщины, откинувшись назад, предаются сну и опьянению, между тем как над ними склоняются сладострастные сатиры («Венера, застигнутая сатирами», Лувр).

Повторение в картинах Пуссена одних и тех же мотивов уже отмечалось отдельными авторами, но оно не было предметом внимательного рассмотрения и истолкования. Вряд ли оно объясняется недостаточной изобретательностью художника. Вряд ли можно в этом видеть «цитирование» художником своих собственных произведений, как у композиторов XVII—XVIII веков.

Если принять во внимание, что Пуссен был художником-мыслителем, то более вероятно предположение, что во всех этих вариациях на одну и ту же тему он стремился доискаться истины относительно человеческих взаимоотношений и что он стремился сделать это с той наглядностью, которая возможна только в изобразительном искусстве. Во всяком случае, утверждая, что эрмитажная картина входит в ряд произведений мастера на различные темы, мы получаем возможность глубже понять смысл легенды, которая вдохновила Пуссена.

Илл. 32

Существует еще другая картина Пуссена на ту же тему в Институте Барбера университета в Бирмингеме [4]. По поводу времени возникновения обеих картин высказывались различные мнения. Одни считают более ранней эрмитажную картину, другие — картину в Бирмингеме. Поскольку эта последняя по своему характеру похожа на две более ранние батальные сцены Пуссена (Эрмитаж и Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве), более вероятно, что она несколькими годами предшествует эрмитажной картине. Впрочем, по отношению к такому мастеру, как Пуссен, трудно на основании одних стилевых признаков датировать картины с точностью до нескольких лет.

[4] T. Bodkin. A re-discovered Picture by N. Poussin.— «Burlington Magazine», v. XXIV, London, p. 252.

Во всяком случае, как бы ни относиться к этому спорному вопросу, оба варианта решения одной темы заслуживают внимательного рассмотрения. Известно, что Пуссен считал, что каждая тема должна быть решена в соответствующем ей модусе. Нам не известно, почему на этот раз он решил одну и ту же тему по-разному. Может быть, свою роль сыграло желание заказчика. Но благодаря наличию двух картин мы получаем возможность как бы заглянуть в мастерскую художника, вообразить себе, как он над ними работал, и на основании сравнительного анализа решить, какая из них больше отвечает характерным особенностям его творчества.

В обеих картинах угадываются замысел, вкус и рука одного художника. В обеих представлены те же персонажи, тот же момент в развитии драматического действия. И тем не менее обе они глубоко различны. Указывалось на то, что эрмитажная картина более живописна, бирмингемская — более скульптурна. Эрмитажная ближе к классицизму, бирмингемская — к ба-

рокко. Впрочем, классификация обеих картин по разным стилевым рубрикам недостаточна для постижения их смысла.

В бирмингемской картине фигуры и предметы громоздятся друг за другом и тесно заполняют холст. На первом плане действующие лица, за ними кони, за конями деревья и гора, наконец, наверху типично барочные летящие амуры. В композиции дает о себе знать диагональ, идущая из левого края снизу к верхнему справа. Предметы расположены, как в рельефе, одни полузакрыты другими. Формы преимущественно ломкие, складки одежд острые, угловатые. Фигура Эрминии падает, как подкошенная. Свет перебивает формы, верхняя часть фигуры Танкреда окутана полутенью. Пробегающий через картину судорожный трепет рождает ощущение глубокого волнения, еще не нашедшего себе разрешения.

В эрмитажной картине Эрминия совершает то же, что и в картине бирмингемской, но драматический конфликт уже нашел в ней разрешение. Неясность в нагромождении предметов уступает место ясности и устойчивости построения. Действие происходит на плоской равнине, фигуры расставлены на ней таким образом, что одна уравновешивает другую, композиция более замкнута, стянута узлом вокруг лежащего героя. Соответственно ей и формат картины более вытянут по горизонтали. Ничто не вырывается из этого порядка, не нарушает его. Одежда облекает тело. Щиты расположены симметрично по сторонам от героя. Свет выделяет центральную фигуру в яркой красной одежде (тогда как в бирмингемской картине красная одежда Вафрина отодвинута к левому краю). Все это придает действию в эрмитажной картине характер необходимости.

Отличие между обеими картинами можно определить психологическими категориями: в бирмингемской картине царит волнение, в эрмитажной оно сменилось решимостью. Но это впечатление зависит не столько от того, как ведут себя герои, сколько от всей структуры живописного образа.

Хотя Пуссен в своих картинах выступает не в роли старательного иллюстратора, в них есть элемент драматического действия. Эрмитажная картина Пуссена — это з а м е ч а т е л ь н ы й п р и м е р драматического действия в живописи Н о в о г о в р е м е н и. В античном искусстве драматизм обычно рождается из открытого столкновения героев, борьбы физической или моральной (например, «Пентей и менады», «Наказание Дирки», «Ахилл и Бризеида» в Помпеях). В средневековом искусстве и отчасти в Ренессансе прообраз драмы — это Голгофа; земные страдания заслуживают воздаяния на небе: покорный страдалец становится предметом поклонения (например, «Пьета»). У Пуссена как художника нового времени драма рождается из того, что хотя над человеком господствует судьба, а он попадает в кольцо неизбежных противоречий, ценою напряжения воли он поднимается на высшую ступень добродетели.

Перед эрмитажной картиной Пуссена можно не вспоминать всех подробностей истории Эрминии и ее любви (и потому пересказ стихов Т. Тассо способен увести от понимания картины). И все же то, что в ней представлено, ставит нас лицом к лицу с напряженной ситуацией. Воин лежит, над ним скло-

няется его друг — слуга, женщина высится над ними. Она не оплакивает лежащего, как женщины и Мария оплакивают мертвого Христа, не предается отчаянию, как Венера над телом Адониса, не похожа на Фисбу, готовую заколоть себя мечом над телом возлюбленного. Эрминия высится над лежащим Танкредом, поза ее выражает волнение, в одной руке ее блестит меч, другой она ухватилась за русую косу. Всевластная сила любви привязывает ее к раненому герою и вместе с тем поднимает, преображает ее. Как корнелевский герой, она терзается от сознания неотвратимости судьбы, спорит сама с собой, мужественно действует мечом, и вместе с тем из ее распахнутой одежды видна полная женственной прелести обнаженная нога.

Пуссен был не рассказчиком, не театральным режиссером, но великим живописцем. И потому для того, чтобы вникнуть в то, что в картине происходит, необходимо обратиться к рассмотрению ее композиции. Композицию этой картины сравнивали с готическим сводом и с движением огромной птицы [5]. С этими поэтическими сравнениями мы можем покорно согласиться. Говорилось и о «классической схеме» композиции; это определение также нет необходимости оспаривать, как и утверждение, что драмы Корнеля написаны александрийским стихом. Но для понимания искусства Пуссена всего этого недостаточно.

5 O. Grautoff. Nouveaux tableaux de Nicolas Poussin,— «Gazette des Beaux Arts», 1932. p. 108. В Вольская. Цит. соч., стр. 47, прим. 2.

Словами вообще почти невозможно определить живописную композицию, особенно такого художника, как Пуссен. То, что будет сказано в дальнейшем, представляет собой попытку окольными путями решить задачу определения и истолкования композиции Пуссена. Судя по многочисленным рисункам мастера, он нередко фиксировал в них грубую первоначальную схему сложной и многофигурной композиции. Эти композиционные схемы он ни у кого не заимствовал, он создавал их сам. В них можно усмотреть зародыши многих его созданий. Прекрасным образцом такого «рисунка-схемы» является «Вакханалия» в Лувре с ее кристаллической ясностью форм, почти как у Луки Камбиазо.

Можно предполагать, что подобный набросок лежит в основе и эрмитажной картины (чего никак нельзя сказать о картине в Бирмингеме). Схема трехфигурной группы эрмитажной картины должна служить не в качестве реконструкции предварительного рисунка Пуссена. Такую реконструкцию сделать невозможно. Задача его — помочь отвлечься от второстепенных частностей в картине, чтобы уяснить себе ее «пластический мотив» и этим подойти к пониманию ее смысла.

В подобных рисунках Пуссена самыми грубыми чертами обозначались тела, как манекены или маленькие восковые фигурки. Головы делались яйцеобразными без передачи черт лица. В этих фигурах-манекенах есть всегда нечто неузнаваемое, таинственное, и вместе с тем, лишенные кожного покрова, они помогают художнику вникнуть в понимание того, что ему предстояло изобразить. Разглядывая их, художник давал им полную свободу действия, и, вне зависимости от его намерений, они выходили из-под повиновения ему, подталкивали воображение художника, как пятна на старой потрескавшейся стене.

Через порождение собственного творчества художник начинал видеть больше, чем можно заметить в каждодневности.

Фигура, распростертая на земле,— это воплощение обретенного героем покоя, заслуженного блаженства. Она напоминает фигуру Христа в «Оплакивании» и вместе с тем фигуру спящей вакханки (обе ассоциации не исключают друг друга, но придают образу многогранность). Такая фигура не распластана на земле, как мертвое тело, ее голова чуть приподнята, поднята и ее нога. Стоящая над ней фигура выглядит как ее антитеза, руки ее подняты, и это делает ее силуэт беспокойным, корпус ее чуть склоняется — и в этом ее душевное влечение, край одежды развевается по ветру — в этом ее страсть. Мы видим движение и покой, как бы плывущее по ветру судно и судно, достигшее последней пристани. Из одного сопоставления этих двух очертаний возникает немой диалог. Третья фигура своими очертаниями подобна лежащей фигуре, но только склоняется над ней, поддерживает ее, она как бы разрешает противоречия между двумя другими. Ядро замысла картины: три характера, три состояния, три силуэта. Изнеможение и усталость, дружеская помощь, страстная любовь и самопожертвование. *Илл. 34*

В бирмингемской картине кони отодвинуты на второй план, похожи на каменные рельефы и служат всего лишь атрибутами. Указывалось на возможность того, что ракурс коня Танкреда в эрмитажной картине навеян «Обращением Павла» Караваджо. Но конь у Пуссена не подавляет человеческих фигур. Оба коня отгораживают группу, придают ей замкнутость и вместе с тем участвуют в действии, особенно конь Эрминии. Его выразительность была уже отмечена. В отличие от отвернувшегося коня в бирмингемской картине — в эрмитажной он с удивлением оглядывается на воительницу, склоняющуюся над своим недавним врагом. Этот конь высится над людьми, голова его поднята, и поскольку корпус его полузакрыт, он выглядит как стоящее двуногое существо. В построении картины он играет ту же роль, что каменные гермы, которые Пуссен обыкновенно противополагал танцующим вакханкам. В поздней картине Пуссена в эрмитажном «Отдыхе на пути в Египет» тщательно выписанная фигурка ослика служит всего лишь жанровым дополнением к величественной группе людей. Устойчивость придает этой картине фигура стоящей женщины. В эрмитажном полотне «Танкред и Эрминия» эту роль выполняет конь Эрминии. Вместе с тем образ коня вносит в строго взвешенную картину нечто от той «жизненности», которую ценили во Франции тогда даже самые строгие защитники классики. *Илл. 35*

В бирмингемской картине оружие Танкреда образует прекрасно выписанный натюрморт в правом краю картины. Глядя на эту картину, словно слышишь звон мечей и щитов. В эрмитажной картине оружию уделяется меньше места, зато меч в руках Эрминии приобретает большее значение. Оружие в руках женщины — это атрибут библейской Юдифи, посягнувшей на Олоферна; Эрминии, угрожающей Танкреду; Психеи, подкравшейся к спящему Амуру. Это уже не предмет, а выражение мужества. В эрмитажной картине меч в руках Эрминии имеет двоякий смысл: этим мечом она сражалась с рыцарями,

теперь он должен служить спасением для одного из них; женщина обрезает себе волосы, чтобы завязать ими раны. Меч становится символом нравственной силы, как многократно упоминаемый образ меча в словесном поединке Химены с Родригом у Корнеля.

Группа людей, коней и предметов в эрмитажной картине образует замкнутое целое, но вместе с тем она служит как бы кулисой, за которой открывается вид на далекие горы, на закат и на труп поверженного Агранта. Отмечая композиционную диагональ, мы вовсе не хотим отнести ее к категории стилистических признаков барокко. В этом построении — характерная особенность Пуссена: выделение фигур, большая роль человека и вместе с тем представление о том, что он входит всего лишь составной частью в жизнь всего мира, природы. Это представление станет особенно характерным для поздних произведений Пуссена, но его признаки заметны и в этой ранней картине [6].

6 M. Alpatow. Poussin Problems.— «The Art Bulletin», 1935, v. XVII, p. 5.

Эрмитажная картина Пуссена принадлежит к числу произведений, в которых краски и их соотношения вторят расположению предметов. В отличие от бирмингемской картины, в эрмитажной центральная фигура выделена ярким красным цветом одежды. Красной тунике противостоит голубая одежда Эрминии — и в этом контрасте как бы находит себе выражение немой диалог, который заключен и в противопоставлении лежащего и стоящего тела. Желтую тунику Вафрина уравновешивает такое же желтое седло коня. Впрочем, красочные пятна разбиты и перемешаны. В сущности, в картине имеются три красных пятна: верхняя часть туники Танкреда, ее нижняя часть и перья на шлеме Вафрина. Желтый цвет его туники почти сливается с розовой полоской заката. Цвет помогает различать отдельные предметы, но они сливаются в золотистой атмосфере вечера, которая создает впечатление нераздельной связи между драмой в мире людей и грозой на небе, которую пробивает закат.

Можно допустить, что при создании своей картины Пуссен шел от общего представления, зафиксированного в первоначальном наброске, к выявлению отдельных предметов, к уяснению их формы, характера и значения. Все задуманное им в общих чертах стало в картине отчетливо узнаваемым и осязаемым вплоть до мельчайших подробностей, вроде перьев на шлеме Вафрина, заклепок на щите и перевязи сандалий Танкреда и, наконец, любовно и тонко выписанных розовых цветов [7]. Драгоценное свойство живописи этой картины (свойство, которое мы не всегда находим у него в других его работах, в частности, в бирмингемской картине) — это то, что в своем стремлении придать всему осязаемость художник умел вовремя остановиться. Сквозь ясные четкие контуры представленных предметов как бы проглядывают те призрачные существа, которые первоначально были порождены его воображением. Недаром, по тонкому замечанию Ш. Стерлинга, конь Эрминии в картине Пуссена выглядит как таинственное сновидение [8].

7 F. S. Licht. Die Entwicklung der Landschaft in den Werken von Poussin'. Basel—Stuttgart, 1954, p. 109.

Но самая примечательная особенность структуры эрмитажной картины Пуссена — это то, что все воссозданное художником и выполненное его кистью заключает в себе те простейшие

8 Ch. Sterling. Musée d'Ermitage. Paris, p. 30.

закономерности, которым придавал такое большое значение «геометрический дух» XVII века. Рассмотрим с этой точки зрения картину, и мы обнаружим в расположении этих живых и выразительных фигур ряд особенностей, которые могут быть без всяких натяжек сведены к строго геометрическим формам. Во-первых, фигура лежащего Танкреда вместе со склонившейся над ним Эрминией может быть без труда заключена в круг (хотя его очертания не во всех точках совпадут с обеими фигурами). Во-вторых, все три фигуры в совокупности образуют подобие устойчивой пирамиды. Пирамидальность этой группы ясно бросается в глаза. Но она имеет совсем другое значение, чем в позднейших академических картинах, в которых старательные поборники доктрины насильственно заключали фигуры в предвзятую схему, обозначая эту процедуру глаголом «пирамидизировать» (pyramider). У Пуссена пирамида, как звонкая рифма в стихе,— это счастливая находка, это прозрение в мир кристаллической закономерности. Наконец, в-третьих, можно заметить, что вся группа, включая коней, образует опрокинутую вниз вершиной могучую дугу. Как ни странно, эта геометрическая структура имеет нечто общее с совершенно иными по стилевым признакам произведениями французской живописи XV века, в частности, с «Коронованием богоматери» Шарантона, которую справедливо сравнивали с готическими витражами. Впрочем, у Пуссена ось геометрической конструкции не совпадает со средней осью картины. С ней совпадает только колено Танкреда, этим устанавливается известное соответствие между изображенной группой и плоскостью картины.

Пройдя извилистым путем рассуждений и наблюдений по поводу эрмитажной картины Пуссена, естественно задать себе вопрос: как можно определить самое главное в том, что в ней происходит? С точки зрения здравого смысла, по этому поводу не может быть сомнений: в картине представлено, как храбрая женщина-воительница отдается порыву любви к своему противнику, и хотя сцена эта уступает в трогательности последней сцене «Ромео и Джульетты», все же она дает повод для сопереживания драмы. Однако если припомнить все то, что мы заметили в эрмитажной картине в процессе ее рассмотрения как произведения живописи, то придется признать, что самое главное, что в ней происходит, итогом чего она является, заключается в чем-то совсем ином. Простейшие знаки человеческих взаимоотношений наполняются впечатлениями от живой действительности, сближаются с литературными образами, но в конечном счете — все воображаемое и увиденное подчиняется строгой закономерности, отвечающей требованию разума. В эрмитажной картине заключено несколько как бы наложенных друг на друга значений, в своей совокупности образующих звучный аккорд, и потому богатством своего содержания эта картина превосходит бирмингемский вариант. В борьбе за реализацию этого добытого огромным напряжением нравственных сил представления правды заключается источник коренных расхождений Пуссена с художниками-иллюстраторами и декоративистами, угодливо служившими своей кистью прихоти заказчиков.

Самый факт, что живая драматическая сцена образует в эрмитажной картине стройное целое,— характерная черта искусства Пуссена. В этом он отчасти следовал итальянским мастерам Ренессанса, однако отождествлять его стиль со стилем Рафаэля нет оснований. В его искусстве сознание художника приобретает еще большее значение, сквозь эмпирическое у него еще более настойчиво проглядывает уверенность в том, что все представленное им не только было, но и должно быть таким. Пленительность зримого, сила живописного ви́дения не исключает у него готовности каждое впечатление, каждый порыв воображения подвергать контролю сознания. Самое видение становится благодаря этому более интенсивным. Это решительно противоречит современным тенденциям искать главный смысл искусства Пуссена в тех литературных источниках, на которые он опирался.

Предложенное истолкование эрмитажной картины Пуссена может вызвать закономерные сомнения, так как нам приходится опираться главным образом на произведения мастера, а не на его высказывания. В связи с этим для проверки приведенного истолкования большое значение имеет рассмотрение других его произведений, близких по характеру к эрмитажной картине «Танкред и Эрминия». Особенно много дают такие картины Пуссена, как его «Вакханалия», в которых жизнь представлена такой, какой хотел видеть ее этот художник-мыслитель.

Такова прелестная картина «Детство Вакха» (Шантильи, Музей). В ней почти ничего не происходит. Люди сидят, пьют, смотрят по сторонам, отдыхают, держатся свободно, непринужденно и отдаются радостям бытия. Все вместе они составляют красивую, уравновешенную группу, в которой как бы угадывается основной закон человеческого бытия. Одни фи́гуры эту группу возглавляют, другие их фланкируют, два младенца возлежат у ног взрослых на земле. Характерно, что одна фигура выглядит так, будто она торопливо идет, но расположена она таким образом, что не нарушает равновесия. В силу различной осанки фигур и их расположения между ними возникает немой диалог. Одни вопрошают, другие отвечают, взгляды перекрещиваются, позы повторяются. В густой, как мед, золотистой атмосфере растворяются локальные краски. В картине безраздельно господствуют мир и покой.

Луврская картина «Вакханалия с женщиной, играющей на лютне» по колориту очень близка к эрмитажной картине «Танкред и Эрминия». Мы снова стоим лицом к лицу с миром, в котором человек может оставаться самим собой. Однако в этой картине воссоздается не пирамида человеческих взаимоотношений, но блаженство, которое в равной степени доставляет всем возлежание на земле. Лежащие и сидящие на земле взрослые как бы приравниваются к младенцам, суетящимся вокруг них. Только юноша с венком на голове поднимает руку, ему вторит мужчина, повернутый спиной. Обе фигуры как бы вырастают на наших глазах. Их рост находит себе соответствие в стволах деревьев, в холмах за ними и в пробегающих по небу облаках.

«Пластической медитацией» удачно назвали А. Шатлэ и Ж. Тюлье творческий метод, который лежит в основе этих

картин Пуссена [9]. Его признаки можно видеть и во многих других его работах.

Прославленная луврская картина «Аркадские пастухи» была предметом горячей дискуссии эрудитов [10]. Сравнение ее с аналогичной картиной Гверчино бросает свет на то, как Пуссен понимал мир счастливой Аркадии и непреложный закон гибели всего живого. Однако при обсуждении концепции Пуссена главное внимание к себе привлекала надпись «Et in Arcadia ego» (я — в Аркадии), расположенная на каменной гробнице. При этом забывалось, что независимо от этого фрагментарного поэтического текста в самом расположении фигур в картине, в их осанке, во всем том, что в картине представлено и выражено в живописной форме, художник дал свой ответ на кардинальные вопросы бытия.

Хотя тяжелый каменный саркофаг почти закрыт фигурами, но он занимает в картине главное место. Его вытянутость по горизонтали может означать, что покоящееся в нем тело умершего служит основным предметом размышлений. Вместе с тем форма саркофага соответствует формату картины, и это соответствие придает ему еще бо́льшую предметность. Гибкие, живые фигуры пастухов, из которых два зеркально соответствуют друг другу, лепятся на фоне саркофага, как рельефы на стене. Но один из пастухов отвернулся от надписи, которую они разбирают, и вперил свой взор в прекрасную величавую женщину, проходящую мимо и словно не замечающую ни саркофага, ни пастухов. Фигура эта статуарна, почти окаменела, как жена Лота. В своей отрешенности от всего окружающего она выглядит, как выходец из мира сущностей в мир явлений. Пусть надпись на саркофаге напоминает людям о смертности земного даже в счастливом краю Аркадии, но прекрасная женщина, похожая на колонны, которыми художник любовался в Ниме, дает ощущение вечности красоты. Все это прямо не сказано в картине Пуссена, он только дает это почувствовать, наводит на эти мысли.

Эрмитажная картина «Танкред и Эрминия» также содержит в себе нечто от подобного способа изъяснения. Это не пересказ в красках поэмы Тассо, но плод размышлений художника о страданиях героев и сладких узах любви.

Метод Пуссена, о котором шла речь, составляет существенную особенность его искусства. Но не нужно думать, что художнику удавалось следовать ему во всех своих картинах. В картине Пуссена на тему из Торквато Тассо «Армида и Ринальдо» в Дульвиче есть много общего с эрмитажной картиной «Танкред и Эрминия». Но в московской картине «Армида и Ринальдо», хотя по выполнению она и близка к эрмитажной, и потому, видимо, относится к тому же времени, Пуссен в гораздо большей степени иллюстратор: он блещет своей эрудицией; отдельные фигуры, вроде бога реки и амура, служат всего лишь «украшением» композиции, но ей не хватает самого главного, чем так пленяет эрмитажная картина.

Еще дальше Пуссен от «пластического созерцания» в луврской картине «Суд Соломона», хотя он ее очень высоко ценил. Картину эту хочется назвать живописной пантомимой. С помощью выразительных, театральных жестов одна из женщин

9 A. Chatelet and J. Thuillier. La Peinture française de Fouquet à Poussin. Geneva, 1963, p. 219.

10 E. Panofsky. Et in Arcadia ego. Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln, 1955, p. 351.

умоляет царя, другая требует справедливости. Царь Соломон и свидетели также жестикулируют. Жесты эти легко расшифровать и передать словами, но картина не дает нам доступа к миру невыразимых сущностей, к тайнам человеческого бытия, которых касался художник в других своих работах.

Еще меньше аналогий к методу Пуссена можно найти у его предшественников. Аннибале Карраччи брался за темы из поэм Торквато Тассо, но ограничивался тем, что «выводил» на сцену персонажей поэмы, не углубляясь в смысл того, что с ними происходит. В его «Шествии Вакха» в Галерее Фарнезе передан общий ритм движения, но нет и следа «пластического созерцания» Пуссена. Пуссен высоко ценил Доменикино, но композиция панно этого мастера «Венера и амуры» сводится к тому, что главная фигура окружена, как венком, играющими амурами.

За последнее время делались попытки отождествить метод Пуссена с методом болонских мастеров. В основе этих попыток лежит непонимание существенных признаков мастерства великого французского мастера. Отмечается сходство классической тематики, приемов пластической лепки, следования традициям Ренессанса, но упускаются из внимания решающие расхождения. У итальянских классицистов резко вылепленные фигуры вытесняют пространство, световая среда и полутона отсутствуют, взаимоотношения между предметами очень элементарны. Подготовительные рисунки Аннибале Караччи сами по себе очень искусны, но они выглядят как реплики картин. Видимо, его замыслы никогда не проходили ту стадию «чертежей-схем», которая помогала Пуссену выявить внутреннюю конструкцию картины. Рядом с великим французским мастером болонские мастера — это ловкие, но пустые эклектики.

В работах соотечественников, современников Пуссена, даже в тех случаях, когда они брались за сходные темы, мы также не находим близких аналогий к его методу. Можно признать известное сходство картины Симона Вуэ «Армида переносит Ринальдо» с бирмингемским вариантом «Танкреда и Эрминии» Пуссена, но к эрмитажной картине это не имеет никакого отношения. Даже у таких мастеров, которые в чем-то следовали Пуссену, отчасти считали себя его преемниками, как Л. Ла Гир, Себастьян Бурдон, Э. Лесюер, Ш. Лебрен, мы не находим понимания метода великого мастера.

Больше аналогий к существенным сторонам искусства Пуссена можно обнаружить у мастеров, которых принято ему противополагать как представителей иных стилевых течений французской живописи. Так, например, у Ватто, в его галантных сценах, в частности в «Отплытии на остров Цитеру», персонажи по своему внешнему облику, костюмам и манере держаться не имеют ничего общего с героями Пуссена, но в них выражены общечеловеческие состояния, они подчиняются ритмам, которых искал и Пуссен в обнаженных телах своих вакханок. Здесь должен быть назван и Шарден, хотя он обычно попадает в другой регистр классификации стилей. Полные сладострастия, гибкие тела луврских «Купальщиц» Фрагонара принято сближать с Буше, но закономерность тех сплетений,

которые они образуют, композиционный арабеск, преображающий смысл картины,— все это заставляет вспомнить «Детство Вакха» Пуссена.

В конце XVIII и в начале XIX века, в пору неоклассицизма, Пуссен привлекает к себе внимание, но в нем ценятся больше всего мораль и сила выражения. В XIX веке два великих мастера ближе всего подошли к методу Пуссена. В своих картинах, вроде «Эмигрантов», Домье похож на Пуссена-рисовальщика, особенно на его рисунки к «Переходу через Черное море», в которых «алгебраически» переданы общие формы вещей. Что касается Сезанна, то он сам говорил о проверке Пуссена натурой, но можно утверждать, что в своих «Купальщицах» он стремился понять и воссоздать натуру при помощи метода Пуссена.

Эрмитажная картина «Танкред и Эрминия» занимает свое место не только в творчестве Пуссена, но и в истории мирового искусства. В своем влечении к античности Пуссен вынужден был опираться преимущественно на памятники Древнего Рима, которые постоянно были у него перед глазами. Отсюда величавость и торжественность, напряженность и трезвость во многих его работах. В частности, в бирмингемской картине с ее отчеканенными формами можно заметить сходство с рельефами на римских триумфальных арках. Однако в эрмитажной картине Пуссену удалось угадать благородную и ясную простоту греческой классики и приблизиться к ней. Ему не могла быть известна греческая стела виллы Альбани, которая была найдена только через сто лет после его смерти. Но ее сравнение с картиной Пуссена помогает понять, к чему стремился французский мастер. Победа скачущего юноши над противником превращена мастером V века до н. э. в образ человеческой красоты и юношеской доблести. В сущности, и у Пуссена в его эрмитажной картине образы воинов, женщины и коня вырастают до значения символов жизни. В этом раскрывается истинное величие Пуссена.

«КАПРИЧОС» И «ДЕЗАСТРЕС» ГОЙИ

Что представляет собой вся серия «Капричос» Гойи в целом? Лафуенте Феррари образно назвал ее колодой спутанных карт [1]. Другие авторы, к числу которых принадлежит и автор этих строк, не шли так далеко, но все же не находили в серии Гойи порядка. За последнее время стали раздаваться голоса за то, что в основе серии лежит ясно продуманный план. Клинджендер находит в «Капричос» три темы: первая — это «запретная любовь», вторая — «царство осла», третья — «фантастическая диаволиада» [2]. Художник начинает с пороков современного общества, раскрывает порочность его структуры и кончает источником всех зол — дьяволом и ведьмами. Лопес-Рей также усматривает логику и последовательность в листах «Капричос» [3]. Воинствующий Разум сталкивается с миром порока и бессмыслицы и ведет нас, как Вергилий Данте, показывая, как природная Красота человека под действием Порока превращается в уродство, карикатуру. В. Н. Прокофьев сравнивает серию Гойи с многоступенчатым сооружением [4]. Он называет ее поэмой, а группы листов — песнями. Он даже нарисовал схему построения этой поэмы, но чертеж получился очень несимметричным и неритмичным. Одни песни включают лишь пять листов, другие — больше двадцати.

1 E. L. Ferrari. Goya. His Complete Etchings.— «Aquatints and Lithographs», New York, 1962.

2 F. D. Klingender. Goya in the Democratic Tradition. London, 1948.

3 J. Lopéz - Rey, Goya.— «Gazette des Beaux-Arts». Paris, 1945, septembre, p. 148.

4 В. Н. Прокофьев. «Капричос» Гойи, т. I—II. М., 1960.

В композиции «Капричос» есть некоторые элементы порядка, которые, кстати сказать, давно уже были отмечены. В первой половине серии преобладают бытовые сцены, к ним примыкают листы на тему «царство осла», во второй части царят фантастика и чертовщина. Однако в серии Гойи имеются и элементы случайности. Их никак нельзя назвать поэтическими отступлениями. К тому же их так много, что они заглушают элементы порядка. Правда, жанровые сценки преобладают в первой части, но неожиданно они появляются и во второй. С другой стороны, фантастика заполнила вторую часть, но появляется и в первой. Тема обмана то всплывает, то исчезает на протяжении всей серии.

Видимо, художник вовсе не следовал наперед выработанному плану. Отдельные рисунки возникали тогда, когда в этом была у художника внутренняя потребность. Однако, задумав их издать в виде серии гравюр, он сгруппировал их более или менее

по темам, при этом вовсе не добивался строгой последовательности и симметрии. Во всяком случае, среди известных нам гравюрных серий Гольбейна, Брейгеля, Калло, Тьеполо, Моро Младшего и Домье, а также серий самого Гойи в его «Капричос» меньше всего последовательности. И в этом смысле мнение Лафуенте Феррари не лишено справедливости.

Но чем объяснить, что многие авторы вкладывают столько жара в свои поиски стройного порядка в серии Гойи, забывая при этом, что сам художник назвал ее «Капричос» и этим узаконил в ней черты авторского произвола, не подчиненного логике и рассудку?

По-видимому, это объясняется лучшими намерениями зачислить Гойю в лагерь представителей Просвещения, которые больше всего доверяли человеческому разуму и чуждались всяких отступлений от него. Впрочем, в симпатии Гойи к Просвещению в наше время уже никто не сомневается. Здесь достаточно назвать имена Аранда и Флоридабланка, Ховельяноса и Ириарта, близость с которыми Гойи общеизвестна. Многие люди из окружения Гойи входили в так называемые экономические общества друзей страны. Но принадлежность Гойи к кругу передовых деятелей и мыслителей Испании вовсе не означала, что он был последовательным рационалистом, что мысль у него предшествовала художественному творчеству, что он сначала вырабатывал в своей голове понятия Красоты, Разума, Порока и потом уже брался за перо и резец гравера, чтобы облечь их в графическую форму.

Нельзя забывать, что положение просвещенцев в Испании XVIII века было иным, чем во Франции [5]. Это была всего лишь небольшая горсточка людей, противостоявшая двору и церкви и вместе с тем отделенная пропастью от непросвещенного народа. Беднота Испании не верила в прогресс, не желала реформ, бунтовала, когда власти отступали от старины. Гойя сочувствовал трудовому народу, с которым был кровно связан. В одном рисунке его, не вошедшем в «Капричос», мужичок, согнувшись, разбивает киркою камни, за ним устроился упитанный прелат [6]. Надпись «Мы работаем», по-русски «Мы пахали». Однако в целом растленный монархией народ представлял собой инертную массу, от него нельзя было ждать поддержки.

Французский автор Г. Дамиш находит, что испанские просвещенцы верили в прогресс лишь в самом отдаленном будущем, как Вершинин в чеховских «Трех сестрах» [7]. Но что касается Гойи, то в его отношении к окружающему мраку и несправедливости не было чеховской безропотной грусти. Скорее его можно сравнить с тем, что за несколько лет до него выразил А. Радищев в словах: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвленна стала». И если Радищев обозвал российскую действительность тех лет «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй», то Гойя в «Кипричос» представил свою страну в виде царства беспросветного адского мрака и безраздельного господства всякой нечисти.

Здесь следует отметить в качестве существенной особенности серии «Капричос» ее раздробленность на мелкие куски, фрагменты, осколки, которые, как в пестром калейдоскопе, быстро

5 G. A. Williams. Goya and the Impossible Revolution. London, 1976.

6 E. J. Sanchez Canton. Drawings of the Masters. Spanish Drawings. New York, 1964, fig. 118.

7 H. Damisch. L'art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières. Utopie et Institutions au XVIII siècle. Paris, 1963.

сменяют друг друга. Гойя предвосхитил что-то от современного кино с его мелькающими кадрами, неожиданными контрастами, срывами, разрывами, переломами, перепадами, каких до Гойи не знало изобразительное искусство. Гойя выразил в этом свою отчужденность по отношению к окружающему его миру, ощущение бессмысленности человеческого существования. Правда, нередко несколько смежных листов составляют нечто целое, внимание задерживается на одной теме. Но нить повествования внезапно обрывается, начинается нечто совсем другое, но и оно быстро обрывается. «В поле бес нас водит, видно, и кружит по сторонам». В этой спутанности карт художник выразил отчаяние одиночества, которое в те годы еще обостряла его болезнь и потеря слуха.

Уже современники задавались вопросом, что означают многие загадочные мотивы в «Капричос». Долгое время искали в них прямых намеков на современников художника, в частности, на министра Годоя, хотя известно, что он содействовал распространению комплектов серии. Действительно, в некоторых гравюрах угадываются намеки на герцогиню Альба, которая доставляла художнику немало огорчений. В наши дни подобное истолкование «Капричос» не может удовлетворить. Исследования иконологов раскрыли смысл ряда эмблем и аллегорий, которыми пользовался художник, как это было принято в то время. Однако расшифровка отдельных образов не решает главного вопроса.

Самое распространенное мнение обо всей серии «Капричос» — эта сатира на испанское общество XVIII века, особенно на его верхушку, на знать, на духовенство. Действительно, беспощадная сатира, гневное обличение как бы пульсируют в каждом штрихе художника. Это угадывали уже современники, и это вызывало недовольство властей и препятствовало распространению гравюр. Однако сводить значение «Капричос» к злободневности значит недооценивать в них самое главное. Здесь нужно вспомнить вещие слова Ш. Бодлера о карикатуре злободневной и карикатуре универсальной, в которой больше всего проявил себя Гойя. Отсюда следует, что в серии заключено по крайней мере два значения: частное и всеобщее.

Вместе с тем определение Лопес-Рея «Капричос» как войны Разума против Порока и Уродства носит слишком общий, отвлеченный характер, для того чтобы можно было его принять. Семантика всей серии несводима к отвлеченным логическим понятиям. В основе ее лежит метафора, и это отчасти угадывал Теофиль Готье [8]. Серия Гойи делится на две части: на мир дневной, человеческий, обыденный и мир фантастический, дьявольский, ночной. В мире дневном люди ступают по земле, в мире ночном — летают по воздуху. Эти два мира разные, полярные, но художнику открылась великая тайна их рокового сходства, родства. Эта страшная правда преследует художника как наваждение, чтобы избавиться от ее гнета, он поведал своим современникам эту правду.

В мире человеческом старые, продажные сводни развращают обаятельных, но податливых девушек — мах. В царстве дьявола старые уродливые ведьмы и колдуньи учат молодых на-

8 Th. Gautier. Voyage en Espagne. Paris, 1845.

тираться мазью и летать на помеле по ночному небу. В мире дневном в облике людей проглядывает нередко что-то звериное, дьявольское; ведьмы и домовые по своему облику и по повадкам удивительно похожи на людей. Они обманывают друг друга, ссорятся между собой, бездельничают, болтают, объедаются, опиваются, развратничают. Людей стригут и бреют, ведьмам тоже обстригают когти на ногах ножницами, так как длинные когти им запрещены, насмешливо замечает художник. О том, что у бесов все, как у людей, догадывался и Пушкин. «Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают?» Но у Пушкина ведьмы — как сгустки тумана. У Гойи чертям удалось то, о чем только мечтал «посетитель» Ивана Карамазова,— воплотиться в толстую семипудовую купчиху. Уродцы, полулюди, полузвери у Гойи до странности похожи то на знатных выродков, то на важных прелатов, на алчных монахов, на безжалостных судей с огромными очками на хищном носу. Они занимали художника еще и потому, что, по его собственному признанию, создавая их, он упражнял свою художническую фантазию, подчинял эту темную силу законам Аполлона.

Чтобы разобраться в мрачном мире, созданном воображением художника, нам приходится напрягать все наши умственные способности. Однако в листах Гойи остается кое-что непонятное, чего, видимо, и он сам не смог бы объяснить. Он действительно коснулся в «Капричос» таких темных слоев бытия, куда не проникнуть ни разуму, ни логике, ни свету.

Что представляют собой подписи художника к офортам и его комментарии? В настоящее время вряд ли можно держаться мнения, что надписи эти были придуманы им лишь для того, чтобы отвести глаза инквизиции (впрочем, в некоторых из них художник не без иронии высказывает банальные сентенции ради самозащиты от упреков). Однако нельзя считать надписи самым достоверным ключом к гравюрам «Капричос» лишь потому, что они аутентичны. Надписи эти кратки и метки, но порой загадочно недосказанны. Это тоже творчество, и оно требует истолкования в не меньшей степени, чем сами гравюры.

Сюжетный литературный подход приводит искусствоведов в тупик, в который зашла современная иконология. Во избежание субъективизма иконологи опираются на литературные тексты и документы, оперируют цитатами. Но из их поля зрения ускользает искусство. В гениальности Гойи никто никогда не сомневался, даже его противники, но при таком подходе он оказывается всего лишь иллюстратором идей современных ему литераторов, а его графика — изобразительной публицистикой. А это равносильно отрицанию его как художника.

Графика «Капричос» так многослойна по своей структуре, что ее трудно анализировать. В нее вошел жизненный опыт художника, плоды его зрительной памяти и фантазии, обширная его эрудиция. Гойя знал испанских писателей и драматургов, знал и французских авторов. Возможно, его в чем-то вдохновляла французская карикатура эпохи Революции, может быть, и английская. Он знал голландских жанристов, гравюры Тьеполо и Пиранези, живопись Рафаэля Менгса и французских классицистов, быть может, и художника-фантаста Фюсли. Он знал народные сатирические лубки, знал сочинение Леб-

рена о сходстве человека с животными, трактат о физиогномике Лафатера. Иконологи установили его знакомство с трудами по эмблематике Чезаре Рипа и Альциати. В «Капричос» можно обнаружить отзвуки тех стилей, которые бытовали тогда в Испании: не только барокко и рококо, но и караваджизма и классического вкуса, проникшего в Испанию из Рима и из Парижа.

Но самое главное — он был художником, гениальным испанцем, и это значит, что его вдохновляли не только высокие порывы духа, но еще внутренний огонь, сила, которую Гарсиа Лорка именует «дуэнде» (бесом), жгучая страсть, хватающая за сердце, испепеляющая нутро, толкающая на безумство. Все то, что нас так чарует в испанском танце с постукиванием каблучков и кастаньетами, в народной испанской песне, в переборах и рыданиях гитары, в страшной, как обряд, корриде, в поэзии Лорки, в картинах Пикассо,— все это было в преизбытке и у Гойи.

Мир Гойи предстает в процессе его распада, катастрофы. Под теми бурями, которые изобразил художник, неизменно шевелится древний хаос. Это общее ощущение было чем-то небывалым и новым. Оно не только переполняло его ужасом, но и вдохновляло его своей возможностью средствами графики доискаться правды.

Мир «Капричос» — особенный мир.

Место действия: небольшая площадка, где сгрудились фигуры и выставлены напоказ, как на трибуне. За ней ничего, над ней не чувствуется даже неба.

Время: в сущности, почти ничего не происходит, преимущественно короткие мгновения, как вспышки молнии. Нет ни прошлого, ни будущего, все сосредоточено в миге.

Действующие лица: махи, кавалеры, разбойники, сводни-старухи, знать, попы, монахи, монстры, дьяволы, дьяволицы, ведьмы, ослы, обезьяны. И все они занимаются чем-то недозволенным: обманом, заговорами, драками, выпивают, наедаются, совершают свои дикие обряды.

Предметы: ушаты, метлы, ножницы, стулья (на головах), замки, очки, черные плащи, белые простыни, длинные шарфы, которые треплет ветер.

Освещение: то тьма кромешная, то ослепительный свет, яркие вспышки молнии. На небе нет луны, в камельке нет огня.

Звуки: то отчаянный крик, то еле слышный шепот, стук каблуков по камням, переборы гитары, бессмысленный смех, детский хохот.

Чувства: злоба, гнев, страх, ужас, жестокость, вспышки гнева, безнадежность.

Страшный мир, от которого немеют чувства, холодеет сердце, но обостряется восприимчивость, просыпается готовность ответить ударом на удар.

Прежде чем обратиться к листам, в которых Гойя больше всего выразил себя, нужно остановиться на тех, в которых он еще не вполне нашел себя. Это поможет глубже понять, чем он был на самом деле. Офорт № 32 под названием «За то, что она была чувствительной» именно такого рода. Если вспомнить, что ему предшествует лист № 22 о двух изящных ма-

хах, взятых под стражу и обреченных на заслуженное наказание, слово «чувствительный» можно истолковать в ироническом смысле. В комментарии также неясно, становится ли автор на сторону жертв или правосудия. «В этом мире есть и хорошее и дурное, и жизнь, которую она вела, не могла ее привести к чем-либо иному». Однако многие склонны видеть здесь невинную жертву и называют молодую женщину — Гретхен.

Достаточно сравнить эту гравюру с картинами Давида или его современников, чтобы убедиться в том, что Гойя пытался придать своей пленнице черты классической красоты, нечто в духе Андре Шенье. Самая статуарность фигуры, пирамидальность ее силуэта, ее крупный масштаб — все это отвечает классическому идеалу в духе Просвещения. Однако нельзя сказать, что в этой классической форме Гойя смог выразить себя. Его скованная, не мраморная, а деревянная фигура явно проигрывает рядом с образами его французских современников с их пленительной гибкостью форм и возвышенным характером. Гойя больше нашел себя в рисунке сепией, где он не погнушался языка «пикареск» вперемешку с отголосками в духе Пиранези. В ракурсе лежащей с поджатыми ногами пленницы, в контрастах света и тени, в тяжелых арках и сводах пробивается чисто гойевский драматизм.

До сих пор обращалось мало внимания, что Гойя пользовался разными средствами графики и что понятия комического у него очень различны. Офорт № 50 под названием «Шиншиллы», как было установлено, был навеян сюжетом одной театральной пьесы того времени [9]. Подготовительный рисунок с изящными девушками, кормящими с ложечки шиншилл, похож на французские книжные иллюстрации. В гравюре девушки заменены уродом с завязанными глазами. Видимо, Гойя намекал на аристократических выродков, уродов. Гравюра — это предупреждение тем, кто не желает слушать других и трудиться. Она внушает отвращение и ужас. Но сказано все языком аллегорическим. Тому, кто не слышит, придается атрибут глухоты. Тот, кто глуп, получает атрибут глупости — ослиные уши.

9 E. F. Helman. Los «Chimchillos» de Goya.— «Goya», Madrid, 1959, N 9, p. 162—167.

Другой характер носит комическое в гравюре № 55 под названием «До самой смерти». Комическое рождается из гримасы старухи. Мы словно присутствуем при рождении монстра. Не переступая границ естественного, обыденного, художник только силой своего графического мастерства вскрывает в облике молодящейся старухи уродливые черты злой ведьмы. *Илл. 37*

Знаменитый лист № 43 с автопортретом художника сначала должен был служить фронтисписом ко всей папке, потом он стал фронтисписом только его второй части. *Илл. 36* Е. Левитин убедительно установил иконографические источники главных мотивов гравюры [10]. Сохранившиеся три варианта композиции позволяют проследить, как художник добивался совершенства. В первом варианте над спящим художником представлено то, что он слышит. Здесь различимы лица с чертами самого художника. Летучие мыши видны только на горизонте. Во втором варианте летучие мыши вырастают до чудовищных размеров. Огромная мышь парит над спящим художником. Первый

10 J. Levitine. Journal of the Warburg and Courteau Institute, v. XXII, 1953; F. Nordström. Goya Saturn and Melancholy. Stockholm, 1962; A. Dieterich. Goya. Visionen einer Nacht Zeichnungen. Köln, 1972.

вариант — это пиктограмма того, что свершается в сознании спящего художника. Во втором варианте почти дословно дается иллюстрация к словам художника: сон разума рождает монстров. Эти монстры обладают всей полнотой реальности, не уступают художнику.

В последнем варианте — не иллюстрация, а вечное состояние, закон человеческого существования. Гойя достигает здесь классического равновесия элементов изображения. Он не ограничивался задачей сделать свою серию боевой, но добивался в ней глубокомыслия. Во втором варианте огромная летучая мышь подавляет своими размерами фигуры, ее появление противоестественно, вызывает ужас. В последнем варианте сюртук спящего художника образует светлую конфигурацию, которая и своими очертаниями и размерами соответствует очертаниям летучих мышей, как бы рифмуется с ними. Этого достаточно, чтобы вся эта нечисть, угрожающая художнику, держалась на плоскости листа, выглядела чем-то закономерным. В левом верхнем углу небольшой интервал — запретная часть для страшилищ — по своей форме зеркально соответствует сегменту листа, который заполняет фигура спящего. Формальные приемы не только вносят гармонию в строение листа. Происходит «семантизация формы», как говорят структуралисты.

Гравюра № 43 приобретает значение символа, и это означает, что его содержание гораздо шире, чем краткая сентенция, начертанная на каменной плите и даже чем авторские комментарии. В этой гравюре слышится отзвук знаменитой «Меланхолии» Дюрера, образа душевной усталости творца, сомневающегося, что все можно познать только силой разума. В ней есть и что-то от традиционных изображений искушения св. Антония, на которого отовсюду ведут наступление чертовщина и нечисть. В структуре гравюры есть и некоторое сходство с написанной в то же время картиной Гойи «Заколдованный» с фигурой монаха дона Клавдио, напуганного танцующим ослом у него за спиной на стенах. И с другой стороны, в этой гравюре есть черты монументальности, что-то вроде надгробного памятника художнику, подобие «Смерти Марата» Давида. Недаром стол с принадлежностями в первом варианте Гойя заменил каменной плитой с выбитой на ней надписью. Некоторые считают, что в первом варианте мысль художника выражена ясней, чем в последующих. Но этой ясности мысли сам художник предпочел целую вереницу значений последнего варианта. Несомненно, этот лист — в известной степени ключ к пониманию особенной красоты страшного, которого художник добивался и в других листах «Капричос».

Серия «Капричос» очень неоднородна по своему художественному языку. *Илл. 38* Гравюра № 65 «Куда направляется мама» — это наиболее последовательный гротеск, чудовищное нагромождение всевозможных уродств, бессмысленное невероятное сплетение тел, в котором неразличимы руки и ноги и выделяются только опухшая от водянки ведьма и зонт, который над ней предупредительно держит кот.

Лист № 62 «Кто бы поверил» — это больше чем простое изображение двух злобных озверевших ведьм, сцепившихся в борьбе за первенство. Чудовищно огромный кот замахнулся

на них лапой. За ними виднеется еще какой-то зверь, нечто похожее на огромную тень, которую сбрасывают сплетенные тела старух. Бодлер откликнулся на это страшное зрелище стихотворением «Дуэль».

В листе № 28 ничего трогательного, никакой литературности. В одном листе два жанра: жалкая, скрюченная и вместе с тем притворно плутоватая старуха — трагикомична. В махе, закутанной в черное покрывало, с кокетливо выставленной туфелькой,— ни трагического, ни комического. Их разговор, перешептывание как бы перебивает контраст белого на черном и черного на белом почти без промежуточных оттенков. Этот изысканный и вместе с тем могучий контраст — форма, но форма семантизированная. Ни черное, ни белое сами по себе не имеют своего значения: нельзя сказать, что черное — это зло, а белое — добро. Но контраст этот много значит. В нем сказываются напряженность восприятия, скупость средств, решительность художника. Нечто подобное испанской корриде: черный бык, красный плащ и бандерилья с пестрыми лентами. Жизнь или смерть, слава или позор. *Илл. 39*

Черное и белое у Гойи — это освобождение от итальянского кьяроскуро, от подделки живописи под скульптуру. Это откровенное признание того, что зримый мир складывается из пятен. Это шаг к преодолению серости европейской живописи нового времени. Черный цвет Гойи будет позднее восхищать Эдуарда Мане. Но у француза черное ради того, чтобы белое было еще белее: таков ворон Эдгара По на чистом листе бумаги. У Гойи черное обступает белое со всех сторон, и белому нет от черного избавления. Черное прогуливается по всем строкам стихов Гарсии Лорки как живой персонаж: «вороная кобыла», «черная шаль», «черная тоска», «черный ангел» и «черная новь». Только полная луна вырывает белые стены домов, освещая их.

Гойя не мог словесными комментариями выразить все, что он сказал в «Капричос» языком графики. И потому позднейшая серия «Дезастрес» может рассматриваться как пояснения к «Капричос».

Намерением художника при создании цикла было служить искоренению пороков. Ради этого художник обращался к многотиражной гравюре. Но офорты «Капричос» вышли в тридцати экземплярах. Быть может, они и попали в руки не тем, кому они предназначались. Между тем ход событий опередил художника. Он создавал свою серию, когда «заря нового века», как говорили тогда, взошла только за Пиренеями. Менее чем через десятилетие после государственного переворота во Франции его отблески проникли и на Пиренейский полуостров. Правда, произошло это не так, как мечтали просвещенцы. В Испанию вторглись французские войска Наполеона. Отмена цензуры и изгнание иезуитов было шагом вперед. Но народ восстал против владычества французов. Разгорелась жестокая партизанская война — герилья. Народ, которого просвещенцы считали непробудно спящим, в схватке с оккупантами проявлял чудеса мужества. Во взглядах художника и в его искусстве произошел глубокий переворот. Свидетельство тому — «Дезастрес».

Илл. 40 В гравюре «Капричос» № 52 женщина, упавшая на колени,— жертва своей доверчивости. Это пародия на стигматизацию св. Франциска, на барочный образ с коленопреклоненными донаторами. Контраст масштабов придает задрапированному под монаха дереву устрашающий характер, вызывает едва ли не такой же страх, что и повешенный. Недаром на фоне над другими обманутыми повисли в воздухе дьяволы и ведьмы.

К позднейшему времени (1815—1820) относится рисунок *Илл. 41* Гойи «Молящиеся женщины». Художник вовсе не отступил с позиции просветителя, противника суеверия. Но он с большой теплотой и проникновенностью запечатлел с натуры толпу простых женщин, погруженных в вечернюю молитву. В них нет ни исступления, ни идолопоклонства, как во многих крестных ходах у Гойи. Фигуры в белых покрывалах, скрывающих их лица, похожи на некоторые картины Сурбарана. Художник склоняется перед чистосердечием простого народа. На темном ночном небе остановилась круглая, как в акварели А. Иванова «Аве Мария», луна.

Перелом, который произошел в сознании Гойи после событий 1808 года, особенно отчетливо выступает в двух листах. Лист «Бука идет» — такой же подстроенный обман, как «Что может сделать портной». На этот раз жертва обмана — испуганные дети. Резко, по-караваджистски обрисована закутанная в белое покрывало фигура ряженого.

В листе № 62 в «Дезастрес» закутанный в покрывало призрак может напомнить «буку» в «Капричос». Но это не намеренная маскировка. Это страшный, как призрак, человек, каким-то чудом уцелевший среди поля, усеянного множеством трупов. Это хватающий за душу надгробный плач о невинно погибших жертвах войны. Художнику нужно было освободиться от манихейского противопоставления добра и зла, пережить всем нутром своим горе своего народа, почувствовать, что судьба человека неотделима от судьбы других людей. Образы художника утратили былую отчетливость, зато приобрели глубину и многозначность символа. На смену нарочитым контрастам родилось впечатление трепетной световоздушной среды, в которой пребывают все предметы.

Сама структура графических листов «Дезастрес» решительно отличается от листов «Капричос». В «Капричос» формат был вертикальным, в него легко втиснуть несколько фигур — актеров, способных разыграть в его пределах скетч. В «Капричос» имеются и пирамидальные группировки фигур, но наиболее устойчивым элементом композиции являются диагонали, которые вносят оттенок драматизма и, выходя за пределы листа, подчеркивают его фрагментарность. Самый выбор горизонтального формата в «Дезастрес» придает большинству сцен панорамный характер. Особенно в тех случаях, когда художник отказывается от крупных первопланных фигур «Капричос». Панорамный формат как бы создан для того, чтобы каждый лист мог вместить не несколько фигур, а толпы людей, участников всенародной борьбы. Линия горизонта часто не проведена по линейке, а чуть выгнута, и потому земля выглядит как сегмент планеты. Над горизонтом поднимается одна фигура или группа. Покатые холмы не нарушают панорамнос-

ти, но расширяют сферу действия. Структура листов Гойи глубоко содержательна: это семантизированная форма.

В своих настойчивых исканиях Гойя постоянно меняет свой графический язык в рисунках. Его рисунок «Крестьянка» мог бы войти в серию «Капричос». Но из этого мотива трудно извлечь назидание, и художник его не включил. Коренастая фигурка словно сошла со страниц плутовского романа. Она крепко стоит на земле и чуть выступает вперед, четко выделяется на фоне легко намеченных далей. «Она доверяется провидению»,— гласит чуть насмешливая подпись [11]. *Илл. 45*

Совсем по-другому, легко и воздушно обрисованы элегантные нарядные дамы, которых Гойя наблюдал в окружении герцогини Альбы. Здесь больше воздушной среды, больше романтического, поэтического в самом ви́дении художника. Здесь Гойя по-своему откликнулся на увлечение «прекрасным идеалом» художников-классицистов. Он выступает как предшественник Домье и особенно Константина Гиса. Что же касается его собственного творчества, отсюда путь ведет к «Дезастрес», хотя в альбомных зарисовках этого рода нет ни скорби, ни печали. *Илл. 44*

11 E. J. Sanchez Canton. Spanish Drawings. New York, 1964, fig. 71.

Два лика Гойи находят себе далекие прототипы в творчестве Веласкеса — испанского мастера, которого Гойя боготворил всю жизнь. В «Пряхах» Веласкеса, в изображении работниц на первом плане, можно видеть подобие того подхода, который лежит в основе рисунка «Женщина, доверяющая провидению». Разряженные элегантные дамы, которые в освещенной нише осматривают гобелены,— это прототипы дам и мах Гойи. А еще раньше того подобное противопоставление можно видеть у Сервантеса между Альдонсой Лоренсо, которая славилась в Ламанче своим искусным засолом свинины, и Дульцинеей Тобосской, во славу которой совершал свои подвиги Рыцарь Печального Образа. *Илл. 42—43*

Не нужно себе представлять, что приверженность Гойи к Просвещению толкала его к классицизму и что наперекор этому власти в Испании предпочитали национальные традиции барокко. Все происходило в действительности совершенно иначе. Вкусы в духе классицизма пустили глубокие корни при дворе. Недаром здесь славился Рафаэль Менгс. Гойя лишь в редких случаях должен был к ним приноравливаться.

В его классицистической по характеру картине «Испания, Время и История» Испания в классической тунике, старец Хронос и аллегория Испании выглядят как безжизненные марионетки. Нет сомнения, что картина эта выполнена самим художником, его любимыми красками. И все же ему трудно было выразить себя в такой заимствованной форме, и потому он здесь плохо узнаваем.

Свое представление о возвышенном и героическом он превосходно выразил в листе «Какая доблесть» и не потому, что он создавал всю серию «Дезастрес» «по натуре». Девушка, которая сменила у орудия убитых бойцов народной армии, стала легендарной фигурой. И этой поэтически правдивой легенде художник нашел прекрасную графическую форму выражения. Здесь нет подчеркнутой осязательности, которая дает о себе знать в большинстве листов «Капричос». Это ясно

выраженный «далевой образ», к которому нельзя слишком приблизиться. Это не рассказ о происшествии, не мгновенное впечатление, но сопоставление ряда образов-знаков, которые в совокупности составляют нечто неповторимо значительное. Хрупкая женская фигурка в белой тунике, отчасти напоминающая маху, по контрасту к огромному колесу лафета и направленному вдаль орудийному стволу приобретает особенное изящество. Художник уделяет мало внимания распластанным трупам убитых — это всего лишь атрибуты женщины-героини. Далекая горка — это всего лишь предмет прицела. Образуя вместе с орудием устойчивую пирамиду, эта группа похожа на эмблему. Каждый представленный предмет имеет свой моральный подстрочник, все вместе они означают беспредельную доблесть, святое безумие.

Нужно обратить внимание на то, что голова и плечи женщины на фоне неба выглядят черными, на темном фоне орудий белеющее платье также выделяется силуэтом. Орудийный ствол также разбит на белую и черную части. Поэтическая вольность, как и в современных плакатах, оправдана задачей облегчить восприятие этой гравюры издали. Предметы-знаки изымаются из естественной световой среды. Вместе с тем белизна приобретает моральный смысл. Белоснежное платье женщины — признак ее душевной чистоты. Высокое местоположение героини и ее орудия — залог заслуженной ею победы.

В «Капричос» Гойя нередко сбивается на публицистику. Здесь публицистика претворена в высокое искусство. Гравюра «Какая доблесть» — такая счастливая находка великого художника, как и его картина «Расстрел 3-го мая», которая по своей многозначности решительно превосходит довольно ординарную батальную сцену. Предвосхищая политическую графику Пикассо, Гойя и на этот раз опирается на Веласкеса. Достаточно сказать, что женщина на фоне орудия у Гойи похожа на женщину рядом с прялкой в «Пряхах» Веласкеса. Ничего подобного мы не находим в других школах классической живописи Западной Европы.

Берругете считал, что «Капричос» превосходит «Дезастрес» разнообразием мотивов и силой их воздействия. Это отчасти справедливо. Однако серия «Дезастрес» более целостна и по замыслу и по выполнению, ее листы образуют последовательную вереницу, в ней ясно обозначены как начало, так и конец. И главное — в некоторых листах этой серии художник достигает большей глубины, проявляет больше прозорливости, покоряет силой выражения.

Было установлено, что листы «Дезастрес», посвященные судьбе Правды, в частности, сияние, которое он нее исходит, имели прототип в одной довольно ремесленной по выполнению голландской гравюре на фронтисписе к сочинениям Катса. М. Шахнович утверждал, что в одной из этих гравюр представлено, как Правда умирает, замученная инквизиторами. Но это толкование бездоказательно, как и многие другие его утверждения. «Правда умерла» — эта тема имеет большую предысторию в поэзии, особенно в фольклоре. И, конечно, после того, что произошло в Испании, Гойя понимал эту тему в таком широком смысле.

Над трупом Правды собрались не прямые виновники ее смерти, но люди, которые всего лишь допустили, чтобы это случилось. Высокий прелат стоит впереди, готовый совершить отпевание, могильщики держат наготове лопаты. Одна из женщин в отчаянии закрывает рукою глаза. Как случилось, что люди так ожесточились, что в мире свершается столько преступлений? Этот вопрос себе задавал художник на протяжении всей серии. Соответственно такому широкому пониманию общей ответственности за случившееся и композиция этого листа вызывает ряд самых различных ассоциаций. Она похожа и на «Успение Марии» с собравшимися перед ее телом апостолами, в частности, на знаменитое «Погребение графа Оргаса» Эль Греко. Исходящий от умершей свет намекает на ее святость. Серебристые лучи расходятся от ее тела во все стороны, их направлению подчиняются тела свидетелей, они — словно порождение этого света. Такая одухотворенность света — явление в графике совершенно новое. Свет вытесняет тьму, тьма не в силах его поглотить. Печальное событие не исключает надежды людей на победу любви и добра. В этом понимании света есть что-то и от «Прях» Веласкеса, и от многочисленных гравюр Рембрандта на евангельские темы.

Наперекор преобладающим в «Дезастрес» сценам жестокости и озверения лист № 70 «Не ведают пути» способен навести зрителя на грустные размышления о судьбе человечества после испытанных потрясений. Вереница людей самых различных сословий — священников, монахов, знатных и простых людей, связанных друг с другом канатом, движется вокруг небольшого холмика. Несколько фигур отделились от вереницы, они зашли в тупик. Видимо, это прежде всего упрек властителям, руководителям душ, которые не ведают, куда вести свою паству. Но это не сатирическое издевательство, это скорбь по поводу общих заблуждений. Своеобразный пересказ «Слепых» Брейгеля, предвосхищение «Заключенных» Ван Гога. Пригорок, вокруг которого бредет вереница, — это подобие всей земли. Трагедия приобретает всеобщий, мировой смысл.

Незадолго до смерти Гойя начал готовить вторую серию «Капричос»[12]. На предложение переиздать старые листы он отвечал, что теперь в состоянии создать нечто лучшее. Во всяком случае, из второй серии ясно видно, куда шло развитие его как графика. Французский автор Лафон бросил ему упрек, что, поселившись во Франции, художник так и не заметил, что творилось вокруг него. Он сравнивает его с французами, которые после Революции 1789 года все еще грезили королевским Версалем. Гойя остался верен своим убеждениям, своим симпатиям к бедноте. И вместе с тем он многому научился, многое переоценил. Его горячность и гнев угасли, зато он стал более чуток к человеку. Он узнал сострадание и любовь.

12 P. Lafonds. Nouveau Caprices de Goya. Paris, 1907.

В гравюре № 24 «Капричос» осужденная в остроконечном колпаке и в наручниках верхом на осле подвергается издевательствам толпы зевак. На лице ее страдание, но поза ее оцепенелая. Художник выставляет напоказ жестокость правосудия, но сам не испытывает жалости. В «Капричос» II изображение осужденного менее внушительно, но оно вызывает

сочувствие к нему. Кто этот маленький жалкий человек, которого сопровождает палач? Священник протягивает ему крест — его ждет гаррота? Чем заслужил он эту участь? Достаточно того, что человек этот трепещет, что у него растерянно отвисла губа. И мы готовы многое простить. В искусстве каждое приобретение покупается ценой утрат. В «Капричос» II больше теплоты и человечности, чем в «Капричос» I, но утрачены величие и страсть.

Илл. 46 Это проявляется в других двух сходных темах. Лист № 42 называется «Ты, кто не можешь, неси меня на плече». Сильный принуждает слабого ему служить. Однако удивительным образом Гойя не пожелал придать насильникам отталкивающих черт. Эти ослы не похожи на алчных жестоких вампиров. «Осел — это добрый и полезный человек»,— говорит князь Мышкин. Чистенькие, беленькие ослы всего лишь противопоставлены темным фигурам согбенных носильщиков. Видимо, Гойя нападает здесь не на ослов, а на тот порядок, при котором люди обременены непосильной ношей. Ослы — это нечто вроде идолов, которых создает для себя каждый человек и под грузом которых он изнывает. В одном из своих стихотворений в прозе Бодлер говорит о людях, «которые безнадежно шагали согбенные под грузом своих химер».

Илл. 47 В «Капричос» II сходный мотив превращается в подобие галантной сцены. Между сильным, но изнывающим от груза носильщиком и его улыбчивой изящной ношей завязывается любезный разговор. Смягчение нравов, торжество человечности. И вместе с тем вытеснение явлений общечеловеческого значения повседневностью. Исчезает контраст между белым и черным, и вместе с тем исчезает все странное, необычное и глубоко волнующее гравюры «Капричос» I.

Один из самых безжалостных жестоких образов «Капричос»
Илл. 48 I — это «противоалкогольный лист» № 18 «И вот его дом горит». Здесь достается не знати, высмеиваются не монахи. Художник выводит на сцену пьянчужку. Он еле держится на широко расставленных ногах, теряет свои штаны. Кажется, слышишь его бессвязный лепет. Но он не замечает, что полыхает стул, огонь грозит спалить его лачугу. Художник возмущен поведением безумца, выставляет его на смех в самом неприглядном виде у самого края рампы.

Илл. 49 В одном листе «Капричос» II представлен такой же никчемный человек в такой же неприглядной нелепой позе. Этот маленький рядовой человечек широко растопырил ноги, расставил руки и глубокомысленно рассуждает с самим собой. Но теперь художник не пригвождает его к позорному столбу. Он назван «Счастливый человек». Наконец Гойя встретил счастливого человека, но тот не может дать ему на счастье рубашку, так как у него нет другой. Он весь погружен в сумерки, и это означает его право оставаться самим собой. Избавившись от всякого лицедейства, Гойя приходит к признанию в искусстве всего повседневного, неказистого. Если человек чувствует себя счастливым, значит он прекрасен. На пороге смерти великий испанский художник приходит к Рембрандту, готовый простить человеку его слабости, как отец простил своего блудного сына.

Творческая биография Гойи — это обыкновенная история. Сначала гневный протест против зла и уродства, позднее — глубокое проникновение в жизнь, готовность к всепрощению.

Если бы художник не испытал святого гнева, он не смог бы так глубоко сострадать человеку. Развитие Гойи можно понять как путь от рассудочной аллегории к глубокомысленному символу, от прямолинейной дидактики к проникновенному сопереживанию, от романтизма к реализму. Как бы ни называть это развитие, оно было целостным развитием мысли и чувств художника и его графического языка и мастерства.

ОБ ЭТЮДАХ КОНСТЕБЛЯ

Благодаря стараниям Ч. Лесли, который по свежим следам издал переписку Констебля, мы имеем обширный материал высказываний художника об искусстве [1]. В письмах речь идет не только о его теоретических воззрениях, но и о собственных взглядах на вопросы мастерства. Правда, эти вопросы возникали в переписке довольно редко как сопутствовавшие его практической деятельности живописца.

[1] Ч. Р. Лесли. Жизнь Джона Констебля. М., 1964. Высказывания Констебля цитируются по книге Лесли.

Уже в пору зрелости своего таланта Констебль отмечает: «Краски моих картин положены свободным мазком, и надо их смотреть на расстоянии». Сопоставляя свои работы с работами французов, Констебль замечает: они «признали богатство моей техники и внимание, которое я уделяю точному изображению». «Их ошеломили живость и свежесть моих картин».

«Моя техника исполнения раздражает многих...— отмечает художник.— Возможно, жертвы, которые я приношу ради света и яркости, слишком велики, но ведь они главное в пейзаже».

Констебль соглашается с общим мнением о своих картинах: «Надо отдать справедливую дань их правдивости, цвету, богатству живописной поверхности и одухотворенности, и все же картины эти напоминают музыкальную прелюдию; их можно сравнить с мелодичными аккордами эоловой арфы, которые сами по себе *ничего не означают*».

Неизвестно, к какому времени относятся следующие слова Констебля о своем искусстве, но, во всяком случае, в них можно видеть продуманную оценку всей деятельности художника. «Мое искусство никогда не пытается польстить *имитацией*, никого не ублажает *гладкостью письма*, никому не угождает *скрупулезностью* исполнения».

Констебль пускается в долгие рассуждения о том, как следует изображать небо. «Мне неоднократно советовали считать небо только белой простыней, натянутой за предметами... Небо — источник света в природе и господствует надо всем... Передать небо — задача композиционно необычно трудная и чрезвычайно сложная по исполнению».

Встречаются у Констебля и характеристики отдельных его произведений. О картине «Постройка барки»: «Картина опровергает общепринятое мнение, будто в пейзаже так назы-

ваемые теплые тона передают ощущение жары». О «Телеге для сена»: «Массы в ней не столь внушительны, и, наверное, поэтому сила светотени немного слабее,— все же, к моему удивлению, в картине есть нечто новое». О картине «Шлюз»: «Он весь серебристый, пронизан ветром и восхитителен. Все в нем движется, все дышит здоровьем и удивительной гармонией».

Констебль говорит также о красоте самой природы. «Наверное, собор сейчас прекрасен — одинокое серое пятно мерцает на фоне золотой листвы». И тут же о цвете лета: «Сезон был дождливый, зелень очень быстро пожухла, и надо всем висит влажная дымка, из-за которой тени всегда кажутся синими; они придают пейзажу холодный оттенок».

Многие высказывания Констебля об искусстве имеют больше отношения к его личному складу характера, а не к живописи. Так, например, его суждения о художнике: «Он должен создавать нечто из ничего, и это непременно сделает его поэтом». Но затем идет довольно обычное утверждение, что писать для художника «то же, что чувствовать». Он возвращается к той же мысли позже в суждении о том, что «умение глубоко чувствовать сельский пейзаж встречается чрезвычайно редко и дается далеко не всем». В то же время он находит, что «подобные сюжеты ... больше годятся, чтобы совершенствовать мастерство, а не выражать чувства». Искусство, по его мнению, «нравится, вызывая представления, а не обман зрения». И поясняет свою мысль: «Искусство видеть природу должно быть изучено почти в том же смысле, как чтение египетских иероглифов»[2]. Это признание искусства как чего-то неясного и непонятного особенно неожиданно у Констебля.

2 J. J. Mayoux. La peinture anglaise. De Hogarth aux Préraphaelites. Genève, 1972.

В 1834 году, в период создания им ряда наиболее зрелых картин, он пишет своему постоянному корреспонденту Фишеру, что ему нравится в пейзаже больше всего: «Звук воды, вырывающийся из мельничных плотин и т. д., ивы, старые гнилые доски, осклизлые сваи и кирпичная кладка — я люблю такие вещи. Шекспир мог все поэтизировать: он говорил нам о любимых убежищах бедного Тома посреди овечьих хлевов и мельниц». В другой раз он говорит о своем замысле: «Картина будет изображать канал, ту суету, которая царит, когда по нему проходят четыре или пять барок. На картине будут собаки, лошади, мальчики, мужчины, женщины и что заманчивее всего — мне предстоит писать старые бревна, сваи плотин, водяные растения, ивы, пни, камыши, старые сети и т. д.».

Эти высказывания, конечно, не могут дать цельной картины воззрений художника об искусстве. Констебль был не теоретиком искусства, а практиком. Он замечает, что искусство его нравится чисто живописным богатством, а не скрупулезным исполнением. Вместе с тем в его картинах есть музыкальная прелесть и нечто от таинственных иероглифов.

Чтобы понять характер живописи Констебля, нужно знать размеры его картин, как строится пространство, где проходит разделительная черта между небом и землей. Разумеется, должны быть учтены и цвет, и тон, и свет, и то, какими средствами характеризует художник в своих картинах дерево и его листву.

Французские критики очень метко анализируют живопись Констебля. «Можно было бы сказать о каком-то непрестанном ощупывании. Это работа в рельефе, эти массы коричневого, зеленого, серого, красного и белого, брошенные одна на другую, сдвинутые словно лопаткой штукатура, взрезанные шпателем и потом словно покрытые глазурью, чтобы заставить их вступать в гармонию и тайну». Правда, этот анализ французского критика О. Жаля касался только характера фактуры, технических вопросов, а не искусства.

Основа живописного наследия Констебля — крупные картины, создававшиеся в мастерской, и этюды, которые художник нередко делал на бумаге с натуры и которые служили ему в качестве упражнений. Большие картины Констебль писал, до известной степени приноравливаясь к тому, как они будут смотреться с определенной точки зрения. Но и здесь он всегда оставался самим собой.

Сохранилось по два экземпляра больших полотен Констебля «Телега с сеном» и «Прыгающая лошадь». Относительно того, какие из них считать окончательными, до сих пор ведутся споры. В наше время некоторые авторы, такие, как Л. Вентури, Ч. Джонсон и Г. Рейнольдс [3], находят, что он высказал себя полностью в первоначальных вариантах обеих картин и что позднее писал не то, что видел. Особое внимание обращено на то, как написаны облака.

[3] Л. Вентури. Художники нового времени. М., 1956. Ch. Johnson. The growth of Masterpieces. London, 1947; G. Reynolds. Constable. The Natural Painter. New York, 1965.

Констебль пользовался этюдом больше, чем кто-нибудь до него. Не все этюды были предназначены для повторения их в большем масштабе. В его творчестве они имеют самостоятельное значение. Здесь художник входил в самое непосредственное соприкосновение с натурой. Этюды недавно привлекли внимание исследователей и были опубликованы [4]. Во многих из них есть прелесть незавершенности. Мы видим небо с живо переданными облаками, они то проносятся мимо, то собираются в тучи и проливаются дождем, то заполняют весь небосвод, то густо нависают над деревьями или же застывают на небе.

[4] J. Baskett. Constable. Oil Sketches. London, 1966.

Из этюдов Констебля мы выбрали для рассмотрения только четыре, но такие, которые позволяют судить о разнообразном подходе художника к предмету изображения.

Илл. 50 «Баржи на Стуре» (ок. 1811, Лондон, Музей Виктории и Альберта). Здесь царит невозмутимость и спокойствие. В самом распределении горизонтальных мазков чувствуется длительное созерцание. В этюде доминирует холодный синий цвет без дополнительных. Видна даль, насчитывается до семи планов. Небо хотя и темно-синее, но все же светлее, чем земля. Фигуры людей в белом и черном — центр пейзажа. Холод, стужа и темнота. Все окрашено в мрачные цвета.

Как и большинство других этюдов Констебля, «Баржи на Стуре» — фиксация того, что художник видит в природе, не больше и не меньше. Природа холодная и бесчувственная. Небо сплошь закрыто свинцовыми облаками, на берегу черные тени. В XIX веке обращение к таким зарисовкам природы было чем-то особым и способствовало обогащению палитры живописца.

Илл. 52 «Этюд облаков. Деревья на горизонте» (1822, Лондон, Музей Виктории и Альберта). Внизу почти черные деревья. Они сли-

ваются с темнотой облаков. Чем выше поднимается взгляд, тем больше ощущается постепенное освобождение от тяжести. В контрасте темной тучи и легкости света ощущается отношение художника к миру, проглядывает то ли мечта, то ли надежда.

Однако в этом этюде также доминируют познавательные тенденции, изучение природы. Художник сосредоточил свое внимание на том, что может измениться. Восприятие неба, покрытого облаками различной формы, отвечало потребности вникнуть в перемены погоды. Художник как бы через увеличительное стекло видит изменения. Он чувствует, что это — поворот к прояснению, что его надежда на улучшение сбывается.

Этюды «Уймутской бухты» Констебль делал много раз. *Илл. 51* Самое сильное впечатление производит этюд в лондонском музее Виктории и Альберта (ок. 1816). Надвигается гроза, облака почти нависают и касаются земли. Каждую минуту может начаться дождь. Облака перегоняют друг друга, несутся, пересекая картину. На мгновение высвечиваются две фигуры у подножия большой горы. Такой этюд можно было сделать только очень быстро. Художник был связан тем, что сама тема требовала стремительности выполнения.

Передача мгновенного состояния природы дает особую остроту этому этюду. Кажется, что разбушевавшаяся стихия грозит всеобщему распорядку.

Этюд Констебля «Хемстед после грозы» (ок. 1830, Уппервиль, Вирджиния, частное собрание) выполнен на бумаге, *Илл. 53* окрашенной в красный цвет. Цвет этот проглядывает повсюду и определяет общее впечатление. Изображена всего лишь опушка леса. В тени деревьев заметны строения. В небе виднеется светлое облако. Намечен с краю белым поворот дороги. Пейзаж свидетельствует о напряженном, нервном состоянии художника. Большую роль приобретают намеки. В этом этюде как бы предвосхищается последняя картина Констебля «Сток-бай-Нэйленд» (1836). Художник отдается своим раздумьям: о грозе или о чем-то еще. Пейзаж посвящен самой стихии. Красный цвет, пронизывающий весь этот этюд, рождает ощущение невыносимой власти природы. Огромную роль играют здесь оттенки и намеки. Можно сказать, что Констебль стал на позиции романтика, для которого чувство природы — самое главное. Этот этюд Констебля — лучший из всех.

За двадцать лет Констебль прошел длинный путь. Мы видим, что он начинает с добросовестного воспроизведения природы. Натуралистическое начало есть в «Баржах на Стуре». Следующий этап — «Уймутская бухта», где разбушевавшаяся стихия и моментальная передача натуры означают переходное состояние. В «Этюде облаков» Констебль подвергает детальному анализу небо. В «Хемстеде после грозы» романтизм восторжествовал. Этюды дают представление о творческом развитии Констебля в целом.

В западноевропейском искусстве начала XIX века было три великих пейзажиста: Констебль, Тернер и Коро.

Констебль в рисунке «Ясеня» (ок. 1830) в одном дереве, в каждой его ветке, каждом листике стремился воплотить все

силы природы. Дерево у Коро получает более обобщенную характеристику. *Илл. 55* В «Пастухе с козой» Коро смотрит на мир, отбрасывая деталь в поисках смысла. Для того чтобы выявить построенность пейзажа, он готов сорвать с дерева лиственный покров. Коро видит в мире прежде всего разумную связь, соподчинение частей. Вот почему он стал предшественником импрессионистов, в частности Сезанна.

Констебль и Тернер — различные, но равноценные величины. Их самобытность ярко характеризует английское общество начала XIX века. Тернер идет от красочного пятна. Это ясно видно уже в его юношеской работе «Ручеек на вершине Кадер Идриса». Для него картина никогда не делится на две части: землю и небо. Вот почему у него одно зависит от другого, и небесные явления, смыкаясь, образуют круг. Многие из его картин, например «Буря снега», построены на полусферах. После картин Тернера картины Констебля кажутся плоскими и заурядными. Тернер может представить себе природу, как Рембрандт в «Пейзаже с каменным мостом» с ярко освещенными деревьями, светлее, чем небо. Тернер — предшественник импрессионистов, прежде всего Клода Моне и Ренуара [5].

Констебль был крупной величиной, талантливым, даровитым художником, но нет необходимости возвеличивать его. Англичане, которые столь тщательно изучают и освещают творчество Констебля называют его не иначе как «the Natural painter» (натуральный художник). Ибо в натуре было все, что питало творчество этого художника.

5 G. Willkinson. Turner early Sketchbooks. London, 1972.

РОДЕН И ЕГО ВРЕМЯ

Обращаясь к истории французской скульптуры конца прошлого и начала нашего века, мы прежде всего вспоминаем Родена — замечательного мастера скульптуры.

Естественно, что слава Родена, как и всякого большого мастера, подчиняется известной исторической закономерности. Он еще не вполне стал такой бесспорной величиной, как античные мастера и Микеланджело, то есть не отошел целиком в золотой фонд классического наследия. Хотя его «Человек со сломанным носом» отдален от нас целым столетием, кажется, что тень художника еще витает где-то среди нас и участвует в наших сегодняшних спорах.

Родена трижды проваливали во французской Академии, его отвергали, не принимали, и пресса вела дружную кампанию против его первых самостоятельных шагов в искусстве.

В наши дни появились противники Родена, которые наступают на него с другой стороны. Если существуют люди, которые до Родена еще не доросли, то имеются и иные, к сожалению, особенно среди молодежи, которые решили, что они Родена переросли, оставили его позади. Для них Роден — это станция, которую машина времени уже миновала.

Нет необходимости препятствовать тому, чтобы современные люди в соответствии с новыми задачами и целями искусства критически отнеслись к Родену и к его творческому наследию. Большому художнику не приходится опасаться всестороннего рассмотрения его сильных и слабых сторон. Но нужно помнить простую истину: Роден — это действительно большой художник, и как большому художнику ему открыт доступ во все века и ко всем народам, и — хотя он и отделен от нас годами — он все еще наш современник, и большая беда для современного зрителя, особенно для художника — не заметить, что Роден обладает способностью жить вечно.

Он сам признавался, что Микеланджело, в частности, две его статуи рабов в Лувре помогли ему избавиться от академизма с его «пустотелыми куклами» и вернуть скульптуре жизнь и способность выражать живое чувство. Действительно, хотя во французской скульптуре XIX века и были крупные мастера, к которым Роден относился с уважением,— Рюд,

Карпо, Далу, — но все же прямо на них Роден не мог опираться. Скорее всего следует видеть его предтеч в скульптурных работах непрофессионалов — Жерико и Домье. В живописи его предтеч можно видеть в лице Делакруа и Курбе.

Заслуга Родена была не в том, что он отошел от скульптуры одного стиля и создал скульптуру другого стиля. Его заслугу вернее видеть в том, что он сделал решающий шаг к возрождению скульптуры, истинной скульптуры, такой, какой она была в течение многих столетий и тысячелетий ее расцвета и какой она перестала быть в годы ее кризиса в XIX веке. Роден вернул скульптуре способность быть тем, чем она может и должна быть, и в этом его историческое значение.

Микеланджело служил Родену не образцом, а всего лишь отправной точкой. Роден был ему многим обязан, но никогда не видел в нем своего единственного вдохновителя. Драгоценное свойство Родена — его на редкость широкий взгляд на историю мирового искусства. После Винкельмана и его современников, еще очень смутно представлявших себе, что такое искусство Древней Греции, Роден сделал шаг вперед, чтобы приблизиться к подлинной классике. Примечательно, что его увлечение Грецией не мешало ему ценить достоинства искусства Востока и средневековой скульптуры. Его восторженное отношение к готике можно сравнить с тем открытием Рублева, которое в наши дни вдохновляет и наших современников. Можно сказать, что без увлечения позднеготическими плакальщицами Роден не сумел бы создать своих «Граждан Кале», как Суриков не создал бы «Боярыню Морозову», а Петров-Водкин — «Купание красного коня» без знакомства с древнерусской иконой.

Перейдем мысленно от классической, академической скульптуры к Родену, и нас поразит резкий перелом: будто кто-то скомандовал «вольно», и в фигурах исчезли все признаки напряженности, они стали самими собой, в их позах, жестах, телодвижениях ясно проступило, что их волнует, с их тел словно спала незримая пелена и нашим глазам открылась тайная жизнь плоти. Вместе с Роденом искусство на шаг приблизилось к натуре, недаром многим казалось — хотя это неверно,— будто «Бронзовый век» Родена — это всего лишь слепок живого тела, нечто вроде магнитофонной записи подслушанного разговора. Но самое главное не в правдоподобии, важнее, что человеческое тело приобрело у Родена такие возможности движения и самовыражения, о которых нельзя было ранее даже и мечтать. Оно стало гибким, податливым, стремительным. Люди изгибают корпус во всех направлениях, поворачиваются по спирали, протягивают руки, задирают ноги, кажется, нет такой позы, которой они бы не принимали.

Люди Родена получают небывалую свободу. Они прочно ступают по земле, словно ощупывая почву, плывут в пространстве, как русалки в воде, душевный порыв окрыляет их, и они несутся вслед за своей мечтой и любовью. Фигуры Родена погружаются в пространство, в стихию света (в этом его отдаленное родство с живописцами-импрессионистами). Скульптура Родена — это по преимуществу пространственная скульптура, некоторые его статуи завоевали право выйти из закрытого по-

мещения на волю, в парк отеля Бирона, и находят здесь для себя благоприятную среду. Вместе с пространством скульптуры завоевали себе стихию времени в такой сильной степени, как ни у одного из его предшественников.

Роден понял жизнь как вечную метаморфозу, и в связи с этим в языке его искусства метафора приобрела решающее значение. Он сам говорит об этом, ссылаясь на строки Данте. Человек не противополагается миру, природе, он составляет ее неотделимую часть, живое подобие, и в этом родстве — источник его обновлений. Женское тело, гибкое, как тело рыбы, вьется, как змея, уподобляется стройному стволу дерева. Ради пластического выражения этой открывшейся ему правды художник завоевал себе право более свободного обращения с натурой. Он то удлиняет пропорции, то их укорачивает — и это ничуть не искажает облик человека, но выражает его внутренние силы, порывы, влечения, страсти, мысли. У Родена жесты — это не условный язык пантомимы. В свои жесты человек вкладывает себя, его протянутая рука — как ветка, которую выбрасывает дерево. Человек у Родена как бы выходит за свои собственные границы. Скульптор позволяет нам уловить тайные токи жизни.

Освобождение от сковывающих условностей обогатило язык Родена. Он сам рассказывал об этом с тем волнением, с которым может говорить о своем открытии только сам открыватель. Палитра скульптора значительно обогатилась, светотень в скульптуре Родена достигает силы воздействия колорита, лепка со всеми ее выпуклостями и впадинами неровной поверхности бурного моря приобрела полифонический характер. Скульптура читается на только как выпуклость, но и как силуэт. Не только в скульптурных группах, но даже в каждой отдельной статуе не меньшее значение, чем масса камня или бронзы, имеют интервалы, «щели», как их в старину называли.

Едва ли не каждая статуя Родена во всех своих частях заряжена такой энергией, что она не утрачивает своего воздействия и как фрагмент. Нередко именно торсы Родена без рук, без голов, без ног обладают особенным обаянием для современного зрителя. В таких фрагментах выражена основная пластическая тема, не осложненная подробностями.

Рисунки Родена совсем не похожи на статуи, но в них едва ли не более открыто выступает образ ви́дения мастера. Видимо, с карандашом в руках ему особенно легко было передать те искомые силуэты, которые образуют фигуры в движении, и по примеру японцев смотреть на них откуда-то сверху. В рисунках Родена цветовые пятна не совпадают с контурами, и благодаря синкопам движение становится более ощутимым.

Прекрасная статуя Родена — «Мыслитель». Это пример не только способности могучего человеческого тела собраться в кулак и этим усугубить свою силу, но и способности тела во всем, вплоть до каждого пальца, стать вместилищем души, средоточием мысли. Достигнув полной зрелости, великий мастер как бы оглянулся на детство человечества и выразил свой замысел в предельно простом и ясном решении. Недаром уже в наши дни мы с удивлением обнаруживаем в древней мексиканской скульптуре и в европейской скульптуре бронзового

века прототипы Родена, которых историки в честь великого мастера именуют «мыслителями».

Среди шедевров художника пальма первенства принадлежит одному из трех мужчин, которых Роден называл тремя призраками, хотя в сущности это полнокровные тела гигантов. Рядом с этим гигантом «Бронзовый век» — робкий опыт новичка. Здесь уже нельзя говорить об уроках у Микеланджело. Художник XIX века на равных правах и с равным успехом соревновался с великим флорентийцем. Лепка этой статуи звучит как могучая органная фуга Баха. Бронза течет, льется, застывает, как поток лавы. Фигура изогнулась еще больше, чем рабы Микеланджело, она словно вписывается в незримую раму, верхняя ее часть способна нарушить равновесие, шея вытянута до предела, голова лежит горизонтально, но нечеловеческим усилием воли, благодаря высоко поднятой ноге, равновесие восстанавливается. Правая опущенная рука гиганта наливается, набухает до невероятности, но этому веришь, так как формы рождаются одна из другой, как ветви дерева из его могучего ствола. С каждой новой точки зрения статуя меняется до неузнаваемости. Человек как бы перестает быть самим собой, силуэт его становится загадочным иероглифом, и все же концы сходятся с концами, он обретает себя, хотя образ его обогащен, сложен, как сама жизнь.

В небольшом рисунке, изображающем Бальзака (может, возникшем постфактум), видно, что значит для художника увидеть свой замысел. Бальзак — это какой-то великий безумец в запахнутом халате, хочется сказать, почти Поприщин, но не смешной и жалкий, а величественный и покоряющий. В голове Бальзака с положенными на майолику световыми бликами художник дошел до «трагического гротеска»: широкий нос, толстые губы, торчащие брови наложены сверху, наклеены, как грим, как инкрустация африканской маски. Художник
Илл. 59 здесь опередил и себя и наше время. Нацисты зачислили шедевр Родена в разряд «выродившегося искусства» и требовали, чтобы бронза была перелита на пушки Круппа.

До сих пор речь шла преимущественно о тех достижениях Родена, которые связаны с языком скульптуры. Он сам придавал им большое значение, так как язык этот уже обветшал и нуждался в обновлении. Но Роден считал, что внимание к языку скульптуры не должно повести к отказу от повествовательного момента, к которому тогда остывали многие художники. Роден подчеркивал, что одного сюжета недостаточно, скульптура без лепки — это не скульптура, но он в то же время не хотел отказаться от создания в скульптуре того, что в живописи называют исторической картиной. «В самой пластической форме,— говорил он,— художник способен выразить большое духовное содержание». Свое понимание этой задачи он проявил в «Гражданах Кале», в этой подлинной драме в скульптуре, произведении большой гражданской силы. Вряд ли случайно, что «Граждане Кале» создавались Роденом в те самые годы, когда Суриков писал «Меншикова» и «Боярыню Морозову».

Историк спросит: как же это объяснить, как стало возможно, что во Франции в безбурные годы III республики могло создаться сильное, трагедийное и героическое искусство Родена?

Социологическая классификация Родена, педантичное наклеивание на него ярлычков никогда не поможет нам понять его искусство. Но не нужно забывать простой вещи: Роден был гением, а для гения не существует хронологических и географических границ. Роден жил в обществе, в котором мелкие мещанские интересы угрожали вытеснить героику жизни. Но он был страстным почитателем рюдовской «Марсельезы», в его ушах звенели отзвуки победной песни народа. Вместе с тем гений смотрит не только назад, но и в далекое будущее. Роден принадлежит тому народу, который через двадцать лет после его смерти совершил замечательные подвиги в движении Сопротивления. Об этом нельзя не думать перед «Гражданами Кале».

Этим творением Роден завоевал себе славу великого мастера. Но для того, чтобы слово о нем не превратилось в панегирик и чтобы не впасть в юбилейный тон, я напомню, что искусство Родена нельзя подвести под одну черту. Чем больше изучаешь искусство, тем более видишь, что каждый большой художник многослоен и многогранен и что задача критики — в этих слоях и гранях разобраться. Историк, желающий совершить справедливый суд, не вправе о них умалчивать.

Роден опередил свое время, он не мог не оглядываться на него. «Бальзак» создан почти одновременно с группой «Поцелуй», но можно подумать, что это работы разных периодов. В первый он вздыбил своих современников, во второй успокоил их.

Во многих вещах в поисках красоты он впадает в красивость и не может уберечься от салонных вкусов. Нередко он разочаровывает чрезмерным сходством с вялой живописью Эжена Каррьера. Порой великий мастер разменивался на мелочи, увы, его «Дети и ящерица» — это Деларош в скульптуре. В поисках глубокомыслия он злоупотреблял надуманной символикой, которой грешили современные ему поэты или художники, как, например, Бодлер. Когда в нем иссякал подлинный экстаз, он впадал в напыщенную патетику и риторику. Порою ему изменяла сила, и тогда побеждала усталось, эстетизация болезненной сломанности человека, его потерянности в духе декаданса. Все это выглядит теперь чем-то старомодным. Но не в этом сущность Родена. Многие великие люди прошлого века на фотографиях выглядят странно в длинных сюртуках и блестящих цилиндрах. Мы не судим о великих людях по их одежде.

Родена привлекали задачи синтеза, слияния скульптуры с архитектурой. У него было много данных для решения этой задачи. Но архитектура конца XIX века была к этому не подготовлена. «Врата Ада» заключают в себе гениальные замыслы отдельных фигур, но вместе они образуют беспорядочную толпу, почти как на «Памятнике тысячелетия России». Можно поставить в упрек Родену и то, что его фигуры, которые так рвутся в открытое пространство, теряются в нем, тают, как воздушные облачка. Роден прекрасно чувствовал пластическую форму. Но в его руках любой материал становится податливым, как мягкий воск. Этого не простит Родену современный скульптор, готовый не только чтить природную силу материала, но и поклоняться ей, как фетишу.

Роден стоял на рубеже двух эпох. Он последний в ряду великих мастеров. И вместе с тем он расчистил путь для современной скульптуры, которая еще только пробивала себе путь. Все те ритмы и формы, которых ищет она, заключены в работах Родена. Более того, рядом с ними современная скульптура с ее пресловутым лаконизмом очень бедна: это азбука Морзе по монотонному повторению нескольких знаков.

Роден не создал школы, но он пробудил в современниках жажду дерзания. Кто же из них наиболее серьезно понял Родена? Я полагаю, Бурдель, хотя он никогда не отказывался ни от себя, ни от новых задач искусства. «Бетховен» Бурделя не мог бы возникнуть без «Бальзака» Родена. Но у Бурделя еще драматичнее борьба образа с материей, и отсюда больше духовности в лице героя. «Геракл» Бурделя — это развитие темы роденовской скульптуры. Человеческое тело вернуло себе первобытную силу, но человек стал четвероногим, четвероруким, ноги его подобны натянутому луку. Бурдель больше, чем Роден, соблюдает требования материала, каменного блока, деревянного бруска. В этом видели признаки атавизма, заветы его отца — столяра. Но в этом сказались и вкусы его времени, потребность вернуть статуе силу, которую она черпала из соприкосновения с зодчеством. Нельзя сказать, что Бурделю всегда удавалось этого достигнуть. Но мы благодарны ему за прекрасный замысел памятника шахтерам в Монсо ле Мин, решенного как монументализованная шахтерская лампа.

Бурдель настойчиво пытался в самом характере своих фигур выразить, что это не только живые тела, но еще символы, аллегории, эмблемы — и это нередко ему удавалось. Такова на памятнике Мицкевичу летящая полуобнаженная женская фигура с огромным мечом в руках — подобие рюдовской Марсельезы. Но в поисках символов Бурдель нередко отступал от могучей и живой роденовской лепки. Силуэтно очерченные, линейно разделенные фигуры стилизованы в духе классической Греции или Древнего Востока. Его Франция выглядит как уменьшенная реплика Девы Афины на Акрополе.

Три французских скульптора: Деспио, Бернар и Помпон лишь косвенно связаны с наследием Родена. Они свидетельствуют о том, что личность великого мастера не подавляла ростки нового. Деспио — художник-интимист, прирожденный портретист, чуткий к биению человеческого сердца. В его обнаженных телах нет ничего божественного, это всего лишь этюд красивой модели «Аси». Бернар — тонкий вкус, красивый силуэт, не столько лепка, сколько четкие силуэты, отголоски французской скульптуры маньеризма, заметны следы и салонности. Помпон был близок к Родену. Глядя на его милых старушек, думаешь о терпимости и широте вкусов Родена. Помпон увлекался Египтом, но в его животных мало силы. Его быка, конечно, забраковали бы испанские устроители боя быков. Думаю, многие из нас, глядя на этого анималиста, с гордостью вспоминали о наших Ефимове и Ватагине. Во всяком случае, в этих трех мастерах подкупают французское чувство меры и безупречно тонкий вкус.

Появление Майоля было, конечно, подготовлено Роденом,
Илл. 58 вспомните лежащую фигуру Адели Родена с ее полными округ-

лыми формами. Недаром стареющий Роден заметил и благословил молодого Майоля, его прелестные маленькие статуи. И все же в последующие годы современники любили противопоставлять обоих мастеров. Я еще помню, как Жюль Ромен горячо утверждал их полнейшую противоположность. И должен сказать, я верил тогда, что Майоль свершил то, что не удавалось Родену,— причалил к самой надежной гавани, к античности.

Майоль, конечно, большой художник. Он подкупает преданностью своему идеалу, своей звезде. Он — неторопливый созерцатель и труженик. Он твердо верил, что происходит от древних греков, когда-то поселившихся на юге Франции, и своими работами внушил это и другим.

Но когда я ближе узнал Грецию, побывал в этой стране, мне стало ясно, что Майоль — это вовсе не «вновь обретенный рай», а такое же самообольщение, как и классицизм Винкельмана и Торвальдсена. Некоторые торсы Майоля почти не отличимы от греческих мраморов, разница — чуть-чуть, но в этом чуть-чуть — тайна искусства. Сдержанность Майоля намеренная, красота форм — плод сознательного самоограничения, узость его тематики — одни женские тела — из боязни утратить равновесие. В его «богинях» всегда есть привкус стиля модерн, гнутых волнистых контуров, которые предпочитали художники группы «наби», с которыми он дружил. Если критик может говорить не только о своем очаровании, но о разочаровании, то, признаюсь, я испытал его по отношению к Майолю.

Совершенство пластики Майоля общеизвестно, но его формы слишком сделанны, отшлифованы, отполированы, и, как ни странно — рядом с этим холодом и совершенством очень выигрывает скульптурный опыт «Прачки» Ренуара. В ней лепка не так безупречна, но в ней больше жизни, в ее жесте нет и следа манерности. Ткань, которую она полощет, выглядит как зеркальное отражение тела. Этот пластический мотив — удачная находка Ренуара.

Может быть, по своему пластическому стилю, построенности, четкости, найденности форм Майоль ближе к современности, чем нервный и трепетный Роден. Но здесь напрашивается вопрос, что же в искусстве важнее — различие между стилями или же между работой обычного мастера и созданием гения? Именно таким гением был Роден даже тогда, когда он допускал просчет.

С какой любовью и доверием обращалась А. Голубкина к Родену: «Вы не можете себе представить, какая была для меня радость, когда — самый лучший из всех художников — Вы мне сказали то самое, что я и сама чувствовала и дали мне возможность быть свободной... дали мне возможность жить»!.. Это доверие к учителю вовсе не означало необходимости для Голубкиной отрекаться от себя. На призыв ясного французского ума учителя она ответила своей душевной теплотой, на его проницательный анализ она откликнулась чуткостью к той матери — земле сырой, из которой скульптор лепит форму.

Так же как Анна Голубкина в России представляет Родена, так же Матвеев представляет Майоля. Сравним «Женскую фигуру» Матвеева 1915 года с «Обнаженной» Майоля 1913 года.

Илл. 60, 61 Здесь ясно, что фигурка Майоля своим стремительным движением, поворотом головы назад, всем отношением мастера к телу все-таки остается в основе французской. Матвеев скромнее, целомудреннее, а нагота у него ближе к античности, самая лепка проще, невиннее. Такие же различия мы видим в других работах Майоля и Матвеева.

Взаимоотношения России и Франции в области культуры, в частности искусства, существуют уже целую четверть тысячелетия — 250 лет.

Ученик великого Ленотра — Леблон создал для Петра план Петербурга, картезианскую утопию с правильной сеткой улиц и дворцом посередине. В этот утопический проект русские внесли свою поправку: красавица Нева стала его главной магистралью, золоченый шпиль Адмиралтейства — его осью. Галльский ясный ум соединился в Петербурге с русским широким и открытым взглядом на мир. В своем памятнике Петру Фальконе озарил светом просвещения дело великого преобразователя; в поэме «Медный всадник» Пушкин раскрыл глубокий смысл его создания. Снова плодотворное сотрудничество, диалог гениев. Уже в конце XVIII века еще одна встреча России и Франции: Ерменев научился у французов, как говорить о бедственной судьбе русского крестьянства, и он же увековечил в своем рисунке взятие Бастилии.

В прошлом столетии сотрудничество России и Франции пошло особенно быстрым ходом. Мельхиор де Вогюэ открыл соотечественникам новый огромный континент в мировой литературе — русский роман. Позднее Равель с благоговением и любовью склонился перед Мусоргским. Парижане аплодировали «Русскому балету» Дягилева. Русские художники были ответно вознаграждены французскими создателями пленэра, школой импрессионистов. Правда, обмен протекал не всегда легко: Флобер долго не мог «постичь» величие Толстого, Достоевский тоже не сразу был понят, вокруг импрессионистов у нас шли горячие споры вплоть до недавнего времени.

Но жизнь требовала и требует обмена, культурные связи между народами — настоятельная необходимость.

Для того чтобы по справедливости оценить, что в жизни народов значит культурный обмен, ученому, может быть, нужно подняться куда-то высоко, в стратосферу. Возможно, оттуда, издалека мы увидим мерный ритм этих приливов и отливов, прерываемый редкими извержениями лавы. Там легче понять, что в этом заключается ровное дыхание человечества.

Через искусство народы лучше узнают друг друга, начинают взаимно уважать и даже испытывать друг к другу любовь. А это лучший залог сохранения мира, в котором заинтересован весь мир.

ПОЭТИКА ИМПРЕССИОНИЗМА

За истекшие сто лет об импрессионизме было сказано и написано очень много справедливого и верного. Можно подумать, что к сказанному уже нечего прибавить. Однако за последнее время наметилась тенденция к сглаживанию различия между импрессионистами и их предшественниками — барбизонцами, Констеблем и Тернером. Делается это с лучшими намерениями, чтобы оградить импрессионистов от упреков. Но в конечном счете это искажает общее представление о них и об их своеобразии.

Импрессионистов нельзя спутать с их предшественниками. В этом можно убедиться хотя бы в Эрмитаже. Классические картины хорошо «держатся» на стенах бывшего императорского дворца. Но когда мы поднимаемся в верхние залы, где А. Н. Изергина с тонким вкусом и пониманием разместила импрессионистов,— кажется, будто широко распахиваются окна. Во дворец врываются свет и жизнь, наступает новая эпоха.

Л. Вентури был совершенно прав, считая, что импрессионисты продолжают то художественное развитие, которым открывается эпоха Возрождения, и в этом смысле их искусство может быть названо реалистическим [1]. Но это вовсе не значит, что импрессионизм можно отождествлять с тем направлением в живописи середины XIX века, которое еще современники называли реализмом.

[1] Л. Вентури. От Мане до Лотрека. М., 1958.

Импрессионисты совершили глубокий перелом в искусстве, точнее — они завершили перелом, который стал намечаться еще до них. Они покончили с художественными мифами, которые уже много веков держали в плену европейскую живопись и которую подкрепляла строгая иерархия живописных жанров: религиозного, историко-героического, пасторально-классического и других. Лишь один Э. Мане не вполне порвал с нею. Однако его картина «Венчание терновым венком» при всех своих живописных достоинствах явно ему не удалась. Мы видим в ней обнаженного натурщика среди натурщиков одетых. Позднее Ренуар иногда давал мифологические названия своим «ню». Но и у него мы находим всего лишь обнаженные розовые тела натурщиц, не больше того.

Импрессионисты провозгласили своим предметом жизнь демистифицированную, ничем не украшенную и этим особенно прекрасную. Писсарро утверждал, что вид Руана с его вокзалом, фабричными трубами и рабочими бараками не уступает красотам Венеции. Такая эстетика в известной степени развивала демократические традиции в искусстве.

Импрессионисты не первыми покинули свои мастерские, чтобы писать с натуры. Но Констебль и Коро, прежде чем выставить этюды, переделывали их в мастерской, увеличивали в размерах и, признаться, часто портили их. Импрессионисты были уверены, что можно создать законченное произведение по непосредственному впечатлению, и доказывали это своим творчеством. Они больше всего дорожили соприкосновением с натурой. Недаром они восторгались каждым новым найденным или натурным мотивом и нетерпеливо ждали ясных теплых дней, чтобы писать в пленэре.

Чтобы уяснить себе сущность импрессионизма, некоторые исследователи обращались к его предполагаемым философским предпосылкам, но при этом удалялись от импрессионизма как художественного явления. Много говорилось о живописной технике импрессионизма. Она, конечно, играла большую роль, но тоже не может считаться ключом к их искусству. Импрессионизм — это не философия и не техника; импрессионизм — это искусство, и в основе его лежало новое художественное ви́дение мира, новая поэтика. Нечто подобное тому, что наши литературоведы 20-х годов именовали «остранением».

Марсель Пруст, как ни один другой автор, угадал наиболее существенные черты импрессионистической поэтики. По свежим следам импрессионистов он не только применил их опыт в своем прославленном романе «В поисках утраченного времени», но и верно подметил существенные особенности их метода. «Сколько раз в экипаже разве не открываем мы длинную светлую улицу, которая начинается в нескольких метрах от нас, между тем как перед нами всего лишь кусок сильно освещенной стены, которая рождает мираж глубины. Отсюда не логично ли не ради нарочитой символики, а ради искреннего возврата к самым корням впечатлений представлять предмет при помощи другого, который в озарении первого впечатления мы приняли за него? Плоскости и объемы в действительности независимы от названий предметов, которые на них налагает наша память, когда мы их узнаем». Эльстир пытался оторвать то, что он знал, от того, что он ощущал. Его усилия были направлены на то, чтобы разъять агрегат размышлений, который мы называем «ви́дение».

Утверждение Пруста очень существенно для понимания поэтики импрессионизма. До него правдивость искусства видели в точности, достоверности воспроизведения. Это эстетика тождества предмета и изображения. Импрессионисты тоже ценили правдивость искусства. Но они искали ее не в тождестве, а в том, что живопись в состоянии воссоздать момент, когда человек смотрит на мир непредвзятым взглядом и видит его словно впервые, как ребенок. Он и узнает предметы и не узнает их. Он не уверен в том, что перед ним — уходящая улица или всего лишь освещенный край стены, похожий на улицу.

Принято считать, что импрессионисты научились передавать мгновение. Некоторые корили их за то, что они не умели его продлить. А между тем, мгновение импрессионистов — это поистине чудное мгновение, и человеку в нем раскрывается очень многое. Он замечает и сходство предмета с самим собой и его несходство. Этим в художественное познание вносится элемент диалектики, то есть в мгновенном впечатлении художнику раскрываются сложные взаимоотношения между предметами, даже далекими друг от друга. Зритель находится как бы на распутье. Он обнаруживает в картине привычные знаки, догадывается об их значении и вместе с тем замечает еще знаки, которые не поддаются разгадыванию. Ему становится доступным мир «чистой видимости». Не дорога и не стена, а просто светлое пятно перед глазами. И через это неразгаданное ему открывается в обычных предметах бесконечная перспектива дополнительных значений. Перефразируя Поля Валери, можно сказать, что импрессионистическая картина — это «длительное колебание между светом и смыслом».

Поэтика импрессионизма, помимо «остраненного ви́дения», заключает в себе еще другой существенный элемент — «метафоричность». В искусстве XIX века, основанном на эстетике тождества, этот элемент стал заметно убывать. Однако для импрессионистов предметы — это в известной мере неразгаданные знаки, красочные пятна, их остраненное ви́дение стало вскрывать их родство с другими неразгаданными пятнами, имеющими иной смысл. Чуткий глаз художника стал открывать зрителю тайную дружбу между вещами, которые прежде казались разобщенными и безразличными друг другу. Ярко-алые губы женщины в картине импрессионистов — это почти такое же красное пятно, как гвоздики у нее в волосах или за корсажем. Человек уподобляется явлениям природы, природа ближе подходит к человеку. В картине Эльстира, описанной в романе М. Пруста, парусники у подножия прибрежных скал выглядели, как отдыхающие бабочки. Метафоры, о которых говорит Пруст, скорее поэтические, но существуют еще метафоры живописные. В искусстве они имеют решающее значение. Принято считать, что импрессионисты обогатили живопись новым элементом: к традиционному рисунку, к светотени, к анатомии и к перспективе они присоединили еще пленэр. Это не подлежит сомнению. Но ведь хорошая цветная пленка тоже передает и пленэр и его тончайшие красочные оттенки. В наши дни каждый человек, обладая фотоаппаратом, может стать почти художником. Впрочем, живопись импрессионистов — это совсем не цветная фотография. Это искусство, которое опирается на поэтику остраненного и метафорического ви́дения. Из этой поэтики вытекают и любимые темы художников и их стилистические приемы.

Импрессионисты тянулись в Аржантей не только ради речного спорта. Здесь, на берегах озаренной солнцем Сены, они вырабатывали и совершенствовали свой метод. Здесь была их творческая лаборатория. Ньютон наблюдал, как с дерева падает яблоко, и догадывался о земном притяжении. Моне и его друзья наблюдали за тем, как розовые черепичные кровли и белоснежные паруса отражались, ломались и дробились на зыб-

кой поверхности реки. Это толкало их на дробление форм и красочных пятен и в этюдах. Они первыми стали писать городские пейзажи, полные уличной сутолоки и суеты. Раньше писали ведуты, в которых редкие фигурки всего лишь служили их украшением. Их увлекала возможность передать на холсте скопление красочных мазков, в котором зритель будет угадывать торопливые фигурки прохожих, экипажи, тенистые платаны на бульваре Капуцинок, весь динамизм современного города.

Дега тянуло в театр не потому, что ему нравились хорошенькие балерины. На сцене и на уроке у станка у него на глазах стройная, гибкая женщина, по словам Валери, как бы превращалась в бескостную, плывущую в пространстве медузу, и по окончании номера она вновь становилась тождественной себе. Где же, как не в балете, можно видеть подобное преображение тел? Где же, как не на бегах, лошади, жокеи и зрители в стремительном движении как бы распадаются на куски, и картина превращается в плоскость, заполненную цветовыми пятнами? В этом легко убедиться перед дивным шедевром Дега «Перед стартом». Крупы лошадей сбились в общую массу, белые, голубые и розовые куртки жокеев складываются в ритмический узор, а на горизонте, как картина в картине, тянется цепь холмов и дымящие трубы.

Один из современников и защитников импрессионистов Ж. Ривьер в пылу спора заявил, будто их интересовали не сюжеты, а только краски. Спорщики иногда утверждают больше того, что им хотелось сказать. Это и произошло с Ривьером. Подобные преувеличения приносили много вреда репутации художников. На самом деле импрессионистов интересовали и сюжеты, и у них были свои любимые сюжеты, не такие, которыми можно было позабавить заказчиков или удовлетворить их тщеславие, а такие, которые давали им повод для создания прекрасных произведений.

До импрессионистов большинство художников прятало живописную плоть за зеркальной гладкостью письма. Считалось неприличным показывать живопись в «неприглаженном виде». Импрессионисты вернули художнику право не скрывать того, что картина складывается мазками различной формы. Они стремились оставить в живописи следы того, как она сделана. Им нужно было, чтобы зритель не забывал, что он стоит на грани между зеркальной иллюзией и холстом, забрызганным красками. Только тогда у него на глазах будет свершаться «чудо искусства».

В поздних картинах Мане нас радует не самый сюжет и даже не краски, но больше всего возможность наблюдать за тем, как метко попадает в цель каждый его небрежный и темпераментный мазок, как из их совокупности возникает живой и трепетный образ, особенно драгоценный тем, что каждую минуту он может распасться, но не распадается.

Раздельный мазок импрессионистов обычно объясняют тем, что они интуитивно угадали законы оптического восприятия цвета, его вибрации и рефлексы. Но в этом приеме было заключено еще нечто другое. Картина превращалась в предмет, расцвеченный всеми цветами радуги, и вслед за голубыми тенями

в живопись проникала ярко-розовая земля, оранжевые собаки, лиловые кони и многое другое.

Мы привыкли в картинах импрессионистов видеть плоды интеллектуальной изощренности. Между тем современники не без оснований находили их похожими на беспомощную мазню ребенка или на игральные карты. Хотя это говорилось в упрек, но в нем заключалось и зерно истины. Импрессионисты любили писать уходящие вдаль дороги и аллеи, речные и морские просторы, убегающие к горизонту полоски полей. Но это не исключало того, что в их картинах и небо, и деревья, и земля, и фигуры людей — все «держится» на плоскости картины, все не отрывается от красочного мазка.

Перед поздней картиной Э. Мане «Мэри Лоран» невольно вспоминается дилемма Пруста: уходящая вдаль дорога или плоская стена. Силуэт женщины вырисовывается на ярко-голубом фоне, усеянном красными и зелеными пятнами. Можно воспринять фон, как мы воспринимаем плоский ковер у Матисса. Но сам художник дает иную сюжетную мотивировку этих пятен — это уходящая вдаль голубая гладь пруда с кувшинками на его поверхности.

Напряженный драматизм портрета Золя возникает не только из контраста между белым и черным, которым дивно владел Э. Мане. Гравюра и японская ширма настойчиво выступают вперед. Черный пиджак писателя их упорно «не пускает».

Живопись импрессионистов нашла себе признание, но в рисунке их долго считали беспомощными. Современники сбивали с толку Ренуара, и он пытался вернуться к академическому контуру и чуть не потерял своих самых драгоценных качеств. Между тем рисунки Э. Мане, Сезанна, Ван Гога и того же Ренуара — это замечательные образцы графического искусства. Они не уступают рисункам ни Делакруа, ни Энгра. В основе их та же дилемма, что и в основе живописи. Их можно читать как систему изобразительных знаков, и вместе с тем это изящная каллиграфия, украшающая и расчленяющая лист. В них много воздуха и света — и вместе с тем всегда сохраняется ощущение белой бумаги. Белая бумага — это очень красивая вещь, особенно если ее не перегружать штрихами, как это делали предшественники импрессионистов.

Импрессионисты зачеркнули старые, отжившие свой век мифы. Но у них был свой миф, не вполне осознанный или существовавший как некая сверхзадача искусства. Яркий солнечный свет в различных его преломлениях был неизменно главным персонажем в их картинах и не только тогда, когда виден солнечный диск, красный у Моне или лимонно-желтый у Ван Гога. Солнце почти всегда присутствует в картинах импрессионистов благодаря отраженному свету. Даже сквозь лондонские туманы Моне пробиваются его лучи.

Пруст утверждал, что даже самая вульгарная женщина становится прекрасной, если на ее одежду ложатся те же солнечные лучи, которые озаряют деревья. Импрессионисты стремились уподобить картины небесному светилу. В них исчезают тени, они сами излучают свет. Начав со скромных уголков Иль де Франса, импрессионисты распространили свое внимание чуть ли не на весь мир. В творчестве Сезанна «солярность»

импрессионизма сочетается с его острым ощущением земных сил. Вздыбленная и устремленная к небу земная кора приобретает у него форму пирамиды. Для него это высший закон строения материи.

Эти определения поэтики и стилистики импрессионизма намеренно заострены, для того чтобы яснее стало его отличие от предшествующих этапов живописи. Вместе с тем нужно знать, что многие из приведенных признаков импрессионизма не в одинаковой степени присущи всем его представителям.

Вслед за Л. Вентури принято считать, что импрессионизм переживал расцвет в семидесятые годы. Когда сообщество художников распалось, стал распадаться и он. Однако отождествлять судьбу сообщества художников с судьбой искусства вряд ли закономерно.

Импрессионизм не имел стройной доктрины, и навязывать ему такую доктрину неправильно. Он не имел даже канонизированных норм. Чистого импрессионизма, вероятно, не существовало. Но если мы будем отсеивать тех, кто от импрессионизма отступал, останется только разве один Клод Моне, да и у него далеко не все картины будут признаны вполне импрессионистичными. Импрессионизм — это не догма, не доктрина. Это прежде всего искания, а если это так, то, значит, были и находки, были и утраты, были и неудачи.

Импрессионисты постоянно стремились к большому искусству, но своей цели они достигали не всегда. Во всяком случае, не только в семидесятых годах и не обязательно в самых крупных и заметных своих произведениях. Взять хотя бы прославленный цикл кувшинок Клода Моне в Оранжери: это очень известное, но, я думаю, не самое совершенное его создание, оно уступает двум его панно на ту же тему в Цюрихском музее.

У импрессионистов были картины-опыты, были картины-этюды, но имеются и такие картины, которые можно назвать шедеврами, способными выдержать сравнение со старыми мастерами. В Париже импрессионистов отделяют от Лувра деревья Тюильри и лужайка Майоля. В Эрмитаже они находятся под одной кровлей с «великими». Здесь можно убедиться в том, что мечта Сезанна создать нечто достойное музеев была осуществлена не только им, но и его собратьями. Но путь к совершенству был для импрессионистов нелегким. Стрелка весов долго колебалась, прежде чем остановиться на точке совершенства.

Взять хотя бы прославленную картину Клода Моне «Восход солнца». Это очень бегло, как бы небрежно написанный этюд, но это настоящее чудо превращения мазков в дрожащую зыбь реки и отблески солнца. Нечто музыкальное заключено в контрасте между темным силуэтом лодочки и оранжевым диском. Моне позднее много раз напрягал свой проницательный взгляд, был безупречно точен, беспощадно аналитичен, красив и красочен. Но не всегда он достигал равной непосредственности.

Моне и Ренуар усердно посещали пристань в Буживале «La Grenouillère», добросовестно списывали черные блики на воде, дробили волны, старались передать наряды праздничной толпы на мостике и, кстати сказать, писали очень похоже. Они не стремились во что бы то ни стало к оригинальности. На первый взгляд, не всегда можно догадаться, что делал один, что — дру-

гой. Но только в «Купании на Сене» Ренуару удалось достигнуть совершенства красочной оркестровки. Здесь не только дробление, но и элементы художественного синтеза. Все те же лодки, люди, деревья и рябь на воде. Но с одной стороны — белоснежный парус, а с другой — черная бархатная курточка господина в цилиндре, и это вносит в красочную композицию стройный порядок. Праздничная сценка приобретает законченность классической картины.

Сколько раз Ренуар садился за мольберт, всматривался в модель, оглядывался на букет, заботливо поставленный рядом с ней госпожой Ренуар, и — не находил в нем помощи, чтобы разобраться в красочных оттенках обнаженного тела. Это случалось и в молодости и в старости. Между тем московская картина «Нагая женщина, сидящая на кушетке» (1876) — это поистине плод счастливого вдохновения великого художника!

У Ван Гога не было недостатка в художественном темпераменте, но он постоянно испытывал приступы неудовлетворенности, которые, конечно, нельзя относить только на счет его болезни. Даже у Сезанна были не только одни взлеты.

Сезанн многократно писал гору св. Виктории, которая виднеется с порога его мастерской. Он вел на нее наступление, как на неприступную крепость. Он долго и упорно искал, прежде чем нашел величавый образ, в котором розовая гора возникает из красочных песчаных предгорий, ее голубые тени выглядят отсветами зеленых куп деревьев, вершина героически венчает это сооружение и растворяется в нежной голубизне эфира. Здесь достигнуто «глубокое единство», которое, по словам художника, можно выразить в искусстве только ритмом и целостностью отношений («Гора св. Виктории», Эрмитаж).

Рассматривая произведения импрессионистов, мы должны искать в них не только их постоянные стилевые признаки, но замечать и различные степени приближения к высокому представлению об искусстве, которое всегда вдохновляло художников.

Но как описать словами импрессионистическую картину?

Марсель Пруст дает этому несколько превосходных примеров. Описание прудика, заросшего кувшинками,— это, в сущности, словесная транскрипция картин Клода Моне (как музыкальной их транскрипцией являются дивные пьесы Дебюсси). В другой раз Пруст дает подробное описание воображаемой картины Эльстира «Порт Карпетю». В нем писатель воссоздает поэтику преображения природы. Море как бы выходит из своих берегов и вступает в пределы города, корабли плывут по его улицам — как в одном фантастическом рассказе Лотреамона. Но, видимо, Пруст считал, что живописную плоть картины невозможно выразить словами, поэтому он ограничивался только поэтическими мотивами.

Картина Клода Моне, которую мне хочется описать, называется «Скалы Пурвилля» (она находится в одном частном швейцарском собрании) [2]. Картина довольно большая — один метр длины. Она не принадлежит к его прославленным шедеврам, ее редко воспроизводят. Между тем можно подумать, что художник написал ее для того, чтобы дать своим почитателям что-то вроде чудесного эликсира импрессионизма.

2 «Impressionistes. Galerie Beyeler». Bâle, 1967, tab. 14.

Если бы эта картина попалась в руки ученого-педанта, он начал бы свое описание такими словами: «В картине правдиво представлен берег моря; налево, сквозь прозрачную дымку, виднеются отвесные скалы Пурвилля, одна чуть покрупнее другой; направо раскинулось зеленоватое море с мелкой рябью на его поверхности, внизу слева, в углу картины, виднеется кусочек розового песчаного берега, наверху — небо, покрытое легкими облаками» и т. д. и т. д. Все это справедливо и верно, но описывать так можно разве лишь картину Айвазовского, но никак не Клода Моне.

Здесь надо начинать с того, что в картине, сколько ни напрягать своего зрения, почти ничего невозможно отчетливо разглядеть. Не видно даже парусника, за который мог бы «зацепиться» глаз. Картина похожа на недодержанный или недопроявленный снимок. Но в ней верно схвачено ощущение слепящего прибрежного света, и это ощущение тянет за собой множество ассоциаций: мы словно слышим шипящий прибой, ощущаем на лице порывы морской прохлады, холодные брызги волн. Ощущение полноты бытия достигнуто самыми скромными средствами. Холст даже не везде закрыт красочным слоем. Можно подумать, что художник всего лишь вытирал о него кисти. Мы стоим как бы на грани между двумя возможностями: можно поверить тому, что перед нами море, и тогда исчезнет живопись; можно восхищаться живописью, и тогда замечать только прикосновения кисти, нежные, как туше пианиста. Можно поверить тому, что ветер гонит прозрачные и влажные облачка, но можно любоваться росчерками кисти, из которых рождается мерный, убаюкивающий ритм. Смотришь на это творение мастера и не можешь не подивиться тому, что тебе доступно нечто до такой степени неуловимо тонкое. И вместе с тем Клод Моне не жертвует своей личностью художника и в этом решительно не похож на дальневосточных мастеров пейзажа, которых вдохновляла религия отречения «дзен».

До сих пор речь шла о том, что совершили импрессионисты. Теперь оглянемся на то, что происходило вокруг них. После подавления Парижской коммуны в стране наступило положение, которое можно определить одним словом: «безвременье». В обществе не было идеалов, которые позволили бы художнику захватить людей своим искусством. Не хватало «общей идеи», как позднее назвал состояние одного из своих героев Чехов. К тому же судьбы искусства зависели от дурного вкуса обывателей, боявшихся всего живого, нового как опасности для существующего порядка.

Все это не могло не отразиться на искусстве. Впрочем, существовали и силы противодействия. Салоны и Эколь де Бозар были, конечно, враждебны импрессионистам. Но существовал Лувр, где можно было учиться у больших старых мастеров. Над импрессионистами издевались журналисты, но их не преследовали. Даже префект полиции, который покровительствовал Ренуару, не требовал, чтобы художник следовал его эстетике. Организация импрессионистов была свободным сообществом. У них не было вождя, но их объединяла дружба. Они то мирно встречались в кафе Гербуа, то спорили друг с другом, то сближались, то разбредались по разным углам. В им-

прессионизме сошлись люди разного происхождения, разных темпераментов. Здесь нет возможности характеризовать каждого из них. Вместе с тем монографическое рассмотрение, которое стало сейчас преобладающим, грозит отвлечь внимание от общих закономерностей искусства. Трудна задача историка — он должен сочетать представление об импрессионизме в целом с чуткостью к его индивидуальным модификациям.

Нужно внимательно всмотреться и вдуматься в каждую картину. Тогда обнаружатся расхождения в пределах импрессионизма, в частности, различие между тенденцией к монументальному и тенденцией к интимному, между эпосом и лирикой и т. п. В импрессионизме можно обнаружить и различные образы мира, которые складывались у художников.

С одной стороны, представление о мире, полном драматизма, контрастов. Это нечто, идущее от романтизма, от Делакруа. То, что дает о себе знать у Мане с его контрастами белого и черного, то, что можно обнаружить и у Дега.

Другое — представление о мире лирическом, даже элегическом, с оттенком грусти, с тоской о несбыточном можно найти у Сислея; потом оно приобретает бурный характер у Ван Гога.

Третье — представление о жизни как прекрасном зрелище. Жизнь — это праздник, которому нет конца. Это представление идет от венецианской живописи, от XVIII века. Самым упоительным образом оно проявилось в лучших созданиях Ренуара.

И наконец, представление о мире как о прекрасном хрустальном дворце, в котором все разумно устроено, все подчиняется внутренней логике. В нем заключена доля того совершенства, к которому должен стремиться человек. Здесь имеется в виду искусство Сезанна.

Готику иногда называют французским стилем. Так же можно назвать и импрессионизм. В нем сказались исконные свойства французской школы: широкий взгляд на мир и ясный ум. Но импрессионизм имел предшественников не только на его родине, но и в других странах. В Англии — Констебль и Тернер, в России — Александр Иванов с его пленэрными достижениями в пейзаже. Вместе с тем подвиг французских импрессионистов покорил сердца многих художников Европы.

Импрессионизм был течением живым, гибким, меняющимся, и потому трудно вписать его в четкие границы. Нельзя причислять к нему лишь художников, которые участвовали в выставках. Но нельзя также распространять это понятие на эпигонов, которые заимствовали приемы, но не понимали сущности.

Импрессионизм возник на высокой стадии развития европейской цивилизации, в преддверии научно-технического прогресса наших дней. Успехи науки и техники были значительны уже в середине XIX века. Сами импрессионисты, правда, уже post factum пытались найти подкрепление своим открытиям в оптике и в учении о цвете. При всем том импрессионизм — это ярчайшая вспышка чисто поэтического, художественного творчества. В нем бурно проявилась почти младенческая способность человека видеть мир непосредственно, инстинктивно, интуитивно, способность образного, не понятийного мышления.

Видимо, вопреки известной схеме Гегеля, и на зрелой стадии цивилизации человечеству не закрыт доступ в царство поэзии при условии, если оно не пытается влить новое вино в старые мехи, а находит в себе силы обновить язык искусства.

Такой вывод может быть обнадеживающим для нас, свидетелей тревожного явления — вытеснения искусства техникой, подмены его антиискусством. Вспоминая об импрессионизме, мы можем надеяться, что и в наше время, независимо от научного прогресса и роста техники, человек не может существовать без искусства.

В оценке импрессионизма нет необходимости из одной крайности — его полного отрицания — впадать в противоположную — его безоговорочное восхваление. Последуем примеру Бодлера, который был чуток к достижениям своих современников и не скрывал их недостатков. Творчество импрессионистов несет на себе печать своего времени с его многими изъянами. Но это характеризует лишь его обличье, как цилиндры и кринолины той поры. Импрессионисты искали, но не всегда находили. Можно их корить за это, но в их творчестве столько очарования, что нельзя не поддаться ему. Благочестивый Данте восхищался язычником Улиссом за пытливость ума, за стремление к неизведанному. Эти качества присущи и импрессионистам. Действительно, в их картинах столько радости и здоровья, что, кажется, ими можно проверять человека. Кто приемлет их — тот здоров, кто нет — тому нужно посоветоваться с врачами.

Импрессионисты не были уверены в своем успехе. Совсем незадолго до смерти Камиль Писсарро писал сыну: «Я хорошо вижу, что мы далеки, очень далеки от того, чтобы быть понятыми даже друзьями». Он мечтал о том, чтобы Сезанна поняли через несколько столетий. Впрочем, и среди их современников, и не только во Франции, были люди, которые понимали и ценили их. Крамской в искусстве Франции тех лет многого не мог принять. Он понимал, что русскому искусству нужны другие формы. Им было сделано много верных критических замечаний в адрес французов. Но в письме к Стасову 1876 года им были сказаны и такие прекрасные слова: «В технике усилиями наиболее талантливых французов очень много сделано: есть что-то нематериальное, шевелящееся в их живописи... Народ, который способен над собою делать эксперименты подобного рода,— живой народ».

Читатели Пруста помнят, конечно, его писателя Берготта, который всю жизнь восхищался тем, как написана желтая стена у Вермеера в картине «Вид Дельфта». Как жаль, говорил себе старик Берготт, что я писал свои стихи не так свежо и красочно, как писал великий дельфтский мастер... Глядя на красочные и поэтичные картины импрессионистов, хочется сказать: нужно жить и творить так же самозабвенно, как жили и творили они. Может быть, тогда человечество скорее достигнет счастья, которого оно так упорно и страстно добивается.

ПОЛЬ ВАЛЕРИ ОБ ИСКУССТВЕ

Дружба художников с писателями — явление обычное и общеизвестное. Этой дружбой объясняется доверие к тому, что говорят об искусстве писатели. Ведь они лучше всех владеют словом, и потому им легче рассказать об искусстве, чем даже самим его творцам-художникам.

Однако в большинстве случаев писатели судят об искусстве, прилагая к нему мерку литературы и замечая в искусстве лишь то, что сближает его с литературой или прямо идет от нее. Нередко для писателя художник всего лишь возможный и желанный иллюстратор литературного произведения. Говоря о картине, писатели обычно ограничиваются ее сюжетом и по поводу нее создают поэму в прозе или в стихах, которая к живописи может иметь самое отдаленное отношение.

Во Франции давно существует хорошая традиция. Многие крупные французские писатели и поэты успешно выступали в роли художественного критика и проявили в ней не только свое литературное дарование и мастерство стилиста, но и понимание того, что составляет сущность изобразительного искусства.

Дидро положил этому начало еще в XVIII веке. Правда, и он с его неудержимой горячностью порой не мог удержаться от того, чтобы не вступить в состязание со своим собратом-художником и создать по поводу картины или статуи маленькую новеллу. Творчество художников, его современников, нередко служило для него всего лишь поводом для высказывания своих собственных заветных мыслей об искусстве. Но он был человеком общительным, отзывчивым, он ходил по мастерским, прислушивался к тому, о чем спорили художники, и это помогло ему войти в понимание языка и обогатить этим современную художественную критику.

В XIX веке во Франции было множество авторов, писавших об искусстве. Делакруа проявил себя как тонкий и глубокий ценитель искусства не столько в своих журнальных статьях, сколько в своем дневнике. Этот дневник художник вел для себя, но для потомства он стал ценнейшим документом. Его главное достоинство вытекает из настойчивого стремления разгадать тайны творчества и найти верный ключ к пониманию

истинного большого искусства. Вслед за Делакруа идут Теофиль Сильвестр, автор проницательных очерков о лучших художниках его времени, и Эжен Фромантен, который в путевых записках о бельгийских и голландских хранилищах искусства в оценке старых мастеров предвосхитил их понимание историками искусства новейшего времени.

Но первое место среди художественных критиков Франции XIX века бесспорно занимает Шарль Бодлер. Его проницательный ум и огромное поэтическое дарование сыграли немалую роль в его успехах как художественного критика. Имели значение и его постоянное общение с художниками и собственные опыты в рисовании. Среди старых и современных мастеров Бодлер почти всегда безошибочно угадывал тех, кто заслуживал наибольшего внимания. Отсюда его интерес к Гойе, Делакруа, к Домье, к Константину Гису, к Будену и к Эдуарду Мане. Бодлер был прирожденным критиком-полемистом, неутомимым борцом за истинное искусство. В трудные годы, когда академическое, салонное искусство готово было заполонить Францию, он умел развенчать то, что вело в тупик, и защитить то, чему принадлежало будущее.

В художественной критике Франции XX века Полю Валери принадлежит почетное место [1]. Правда, он больше всего известен как глубокий мыслитель, блестящий эссеист и тонкий поэт. Но в художественной критике его можно считать достойным преемником Бодлера.

1 «Поль Валери об искусстве». М., 1976. Издание подготовил В. М. Козовой.

Творчество Поля Валери до недавнего времени было у нас мало известно. В 20-х годах в приложении к «Огоньку» были изданы его страницы, посвященные Дега. Позднее вышел небольшой сборник «Избранное», в котором, помимо переводов стихов Валери, приводятся некоторые его статьи об искусстве. Переводы А. Эфроса нужно признать превосходными, но оценка его творчества в высшей степени несправедлива. Утверждается, будто Валери всего лишь искусный стилист, но то, что написано его «золотой ручкой», будто бы сплошные банальности. Ему ставится в вину, что он был академиком. Писатель, верный своим убеждениям, выдается за приспособленца.

Теперь, когда прошло сто лет со дня рождения Поля Валери, когда имя его получило всемирное признание, пора напомнить, что он давно уже занял свое место среди классиков французской литературы. В книге, посвященной высказываниям об искусстве выдающихся писателей мира, приводятся наиболее значительные статьи Валери об искусстве. В сборник включены также его художественные произведения, без которых трудно составить себе общее представление о его отношении к искусству.

Среди мыслителей нашего века Поль Валери выделяется тем, что на протяжении всей жизни он с редкой настойчивостью и постоянством отстаивал значение разума, интеллекта, потребность аналитического понимания явлений жизни и, в частности, искусства. В этом отношении Валери является не только наследником, но и продолжателем многих французских мыслителей, писателей и художников. Впрочем, Валери приходилось жить и творить в иных условиях, чем многим его предшественникам. Со времени романтизма в культуре Запада

завоевал свои права культ бессознательного, слепого инстинкта, не поддающейся контролю рассудка интуиции. И надо сказать, на этой основе в искусстве было создано немало ценностей. Необходимо было найти новые основания для того, чтобы наперекор этому защитить позиции разума и сознания. В разные периоды своей жизни Валери приходилось по-разному отстаивать свои позиции.

В молодости он готов был ради точных наук и вовсе отречься от поэзии. Он и позднее постоянно накладывал запрет на свои влечения к искусству и поэзии. Одна из самых значительных его поэм была написана им как «прощальное произведение». На долгое время он ушел в практическую деятельность, не переставая заниматься наукой. Много сил было положено им на выработку своей системы познания. Существенно и то, что и в своих поэтических опытах он настойчиво стремится сохранить право человеческого сознания. Его привлекает поэзия Малларме именно потому, что поэтическая наивность в ней вытеснена сознательным расчетом на определенное поэтическое воздействие.

В конце концов Валери теряет всякое доверие к воображению художника. Он не желает безотчетно отдаваться творчеству. И если даже оно его захватывает, он прилагает все усилия, чтобы использовать его для наблюдений над самим собой с зоркостью ученого. Естественно, его восхищало, что Эдгар По в своем эссе «Рождение стиха» отождествлял рождение стиха с решением математической задачи. Валери находил такой подход обязательным для всей западной культуры («видеть все в связи с интеллектом»).

При всей приверженности к своей идее Валери не был узким рационалистом и сухим доктринером. В служение интеллекту он вкладывал всего себя. Он готов был служить ему всей своей многосторонне одаренной натурой. Ему приходилось напрягать все нравственные силы, чтобы пройти через строгий, почти аскетический искус и не поддаться соблазнам, способным отвлечь его в сторону. Можно догадаться, как нелегко ему было взвалить на свои плечи почти неразрешимую задачу — во всем, даже в художественном творчестве обеспечить верховенство разума. Он создает свой идеал человека — господина Теста, который отрекся от своих человеческих страстей и слабостей, чуть не от всей своей личности, чтобы своей готовностью подвергать строжайшему анализу сознания каждый порыв души, завоевать себе своеобразное право экстерриториальности.

Что касается Валери, он прилагает все усилия, чтобы подчинить этому требованию все свое творчество. Он подавляет в поэзии все слишком личное, всякую лирическую слабость, всякое выражение непосредственного чувства. Он даже готов и вовсе отвернуться от реальности, предпочесть тому, что уже существует, нечто, всего лишь задуманное человеческим сознанием, лишь бы подняться над низменной действительностью. Он верит, что сама поэзия, как ее понимает Малларме, способна вывести человека на орбиту прекрасного небытия. С его уст срывается горькое признание: самое прекрасное — это то, что не существует, или мир — это всего лишь пятно на чистоте небытия.

Многие современные французские авторы в литературном наследии Валери больше всего ценят самые крайние проявления его интеллектуализма. Они готовы зачислить его в число предтеч современного «антиискусства». Между тем нужно не забывать, что испепеляющий интеллектуализм, сомнения в ценности искусства, порыв к небытию — все это проявления одной из крайностей духовного развития Валери. Но в нем было в преизбытке еще многое другое. Он сам признавался, что в какой-то момент чувствовал себя на распутье, не знал, куда идти: за поэтом или за математиком, за Верленом или за Пуанкаре. Сомнения и душевные муки, которые испытывал Валери, были знакомы не только ему одному. Их знали Леонардо и Гете. У нас Баратынский намекал на сходную дилемму в стихотворении «Все мысль да мысль». Вероятно, это было судьбой не только одной Франции и не одной Европы. Скорее, это была болезнь роста цивилизации на зрелой стадии развития. Валери дал возможность роковой дилемме приобрести для него трагическую остроту. Нельзя упрекать его за то, что он взвалил себе на плечи такой тяжелый груз.

По счастью для Валери и для тех, кто верил ему и от него многого ожидал, в нем было в преизбытке не только фанатической преданности своей идее интеллектуального превосходства, в нем было еще много артистической одаренности и чуткости к прекрасному. И потому его суровое воздержание и строгая дисциплина ума не превратили его в фанатического догматика и доктринера нигилизма, но закалили и внутренне обогатили его.

Удача Валери была вовсе не в том, что он заслужил в зрелые годы академическую мантию. Его удачей, счастьем для него было то, что вся его жизнь прошла в среде благоприятной и благодатной для его развития как художественной натуры. В жилах его текла итальянская кровь, он всегда чувствовал себя представителем Средиземноморья с его образно-пластическим мышлением. Личная жизнь его прошла на фоне пышного осеннего отцветания французского импрессионизма. Увлечение живописью было здесь чем-то вроде того каждодневного музицирования, которое в XVIII веке подготовило почву для Гайдна, Моцарта и Бетховена. Со всей своей изысканной и утонченной культурой Валери никогда не чувствовал себя Овидием среди диких скифов. Он напрягал ум, чтобы выработать свой метод познания, подавлял в себе воображение, мысленно прощался с музами, но втайне поддавался «слабостям» своей артистической натуры. Своим друзьям-художникам он признавался в том, что ревнует к их дару все зримое и быстротекущее превращать в гармонию красок, достойную вечности. Под скромным предлогом иллюстрировать собственные стихи и прозу он и сам брался за карандаш и за кисть. Однажды, пораженный могучей пластикой головы Эдгара Дега, он попробовал свои силы в скульптуре.

Не нужно думать, что две души в груди Валери были всегда в непримиримом разладе. Его недюжинные способности мыслителя и творца помогали ему подняться над этим разладом, занять самую выгодную плодотворную позицию, чтобы по справедливости судить об искусстве. «Музы не спорят, но трудятся

и пляшут»,— говорил ему Дега. Радость преодоления душевного разлада в труде и в творчестве была по собственному опыту известна Валери. В сфере поэзии он постоянно делал усилия поверить алгеброй гармонию. В сфере изобразительного искусства он чаще безотчетно отдавался своему восхищению. Он знал, какую радость после удаления катаракты испытал Клод Моне, когда он словно в первый раз увидел чистую голубизну. Мыслитель превращает все зримое в отвлеченные знаки. Но мир обращается к художнику языком цвета и тот ему отвечает также цветом.

Валери признавался, что в художественной критике он не имеет большого опыта. Действительно, он не был присяжным критиком своей эпохи, не занимался постоянным рецензированием выставок, как это делали Дидро, Бодлер и другие. Но, не будучи художественным критиком, Валери обладал огромным преимуществом перед многими другими авторами, целиком посвятившими себя искусству. Валери дано было всесторонне охватить искусство, сочетая чувственное его восприятие с его разумным постижением, подходя к нему и как свидетель, соглядатай, и как сообщник, опираясь в своих суждениях на свой собственный опыт творчества.

В сущности, целостное восприятие дает о себе знать и в поэтическом произведении Валери. В его стихотворении «Платан» есть нечто от структурного анализа могучего дерева со всеми его ипостасями и вместе с тем ощущение его целостности как шедевра, порожденного природой. Знаменитая поэма «Морское кладбище» — это попытка охватить одним взглядом и выразить в слове и мерцающий морской простор, и мысли о жизни, смерти и вечности, и пьянящее ощущение ветра, и готовность перечеркнуть все прошлое, чтобы вступить в новую жизнь.

Среди многочисленных сочинений Валери, имеющих отношение к искусству, наибольшей известностью пользуется «Введение в метод Леонардо да Винчи». Это не биография титана Возрождения, не монография о его художественном и научном наследии. Скорее, облеченный в строгую форму трактата или эссе, панегирик во славу проницательности и плодотворности подхода к миру Леонардо. После многовекового почитания этого художника-ученого уже в то время в адрес его раздавались голоса сомнения. Бенедетто Кроче ставил ему в укор неспособность создать свою философскую систему. Валери восхищается способностью Леонардо занять такую позицию, откуда возможны познание, художественное восприятие и практическое деяние. Впоследствии он сам признавался, что Леонардо был для него лишь предлогом, чтобы сформулировать свои собственные духовные запросы. Он называет его Аполлоном, который, будучи божеством, обходится без чуда. Его восхищает, что царящий в мире не внушает ему чувства страха и потерянности, как Паскалю. Обнаружив рядом с собой бездну, он испытывает потребность перекинуть через нее мост.

Совсем иной характер имеет книга Валери о его замечательном современнике и близком друге Эдгаре Дега. В нее вошли многие его впечатления от того, что он видел в доме художника, того, что он узнал от него во время их бесконечных разговоров.

Но книга Валери решительно не похожа на старательную каждодневную хронику Эккермана, в которую тот благоговейно вносил все, чем его одарил великий Гете. В книге о Дега великий художник служит моделью, Валери создает блестящий словесный портрет. Книга является плодом творчества обоих друзей. Книга о Дега по своей композиции так же лоскутна, обрывочна, как и его картины. На каждой странице — неожиданные повороты, ракурсы, отступления, шутливые или глубокомысленные. И над всем этим мельканием кадров — ясный и трезвый взгляд на мир, пронзительная наблюдательность, восхищение величием мастера и лукавая улыбка по поводу его человеческих слабостей. Сквозная тема, проходящая через все: что такое художник в жизни и во что он превращается, когда его слуха коснется «божественный глагол». Как рождается истинное искусство и чем оно отличается от искусства мнимого. Каким образом поиски правды, прежде всего правды, способны привести художника к высотам поэзии.

Среди статей Валери об искусстве особое место занимает его статья о Коро, которая относится к более позднему времени. Прежде Валери довольно прохладно относился к тому, что в современной живописи получил преобладание пейзаж. Он видел в этом признак убыли интеллектуального начала в искусстве нового времени. Теперь он начинает больше всего ценить Коро именно за его пейзажи (хотя другие авторы не без оснований предпочитают его портреты). В пейзажах Коро Валери чарует их музыкальность. Говоря о них, он делает несколько тонких наблюдений о семантике живописной формы, о соотношениях пятен света и тени. Но самое существенное — это то, что Валери приходит к признанию художника, представляющего собой полнейшую противоположность его прежнему кумиру — Леонардо да Винчи. Видимо, в те годы Валери пересмотрел свое отношение к интеллектуальному началу в творчестве художника. Он прекрасно отдает себе отчет в том, что Коро не был художником-мыслителем и что именно его простодушие составляет главное очарование его творчества. В сущности, похвальное слово Валери во славу Коро — это его чистосердечное, искреннее покаяние, низкий поклон, который он отвесил «простому сердцу» художника.

Валери принадлежат две работы, посвященные танцу и архитектуре. В этих областях Валери обладал еще меньшим опытом, чем в живописи, и чувствовал себя еще в меньшей степени авторитетом. Быть может, в обеих работах он говорит не от своего лица, но скрывает свое личное отношение к предмету под покровом традиционной формы застольной беседы друзей в духе платоновских диалогов. Что касается его диалога о танце, в нем с филигранной точностью и отчетливостью ему удалось ухватить и раскрыть метафорическую сущность движения человеческого тела, особенно тех экстатических моментов, когда душа человеческая являет себя в ритмах танца и становится ясно зримой. В трактате об архитектуре еще сильнее выступает искусная стилизация классического диалога. Сама идея, что изящное строение легендарного зодчего Эвпалиноса было если и не прямым изображением, то подобием прекрасной девушки, которую тот любил, восходит к известному уподоблению Вит-

рувием трех классических ордеров телу мужчины, женщины и девушки. Валери утверждал, что здания бывают трех родов: одни поют, другие говорят, третьи производят лишь шум.

В годы, когда имя Валери приобрело всеобщее признание, к нему часто обращались издатели и редакторы журналов с просьбой высказать свое мнение по поводу самых различных явлений современной художественной жизни. Видимо, Валери тяготила необходимость отзываться на все, что происходило вокруг него, и ради этого отвлекаться от сосредоточенной внутренней работы и от размышлений, без которых его жизнь казалась ему бессмысленной и пустой. Впрочем, его статьи, заметки и интервью, написанные им «на случай», составляющие целый томик его сочинений,— это драгоценнейшая часть литературного наследия Валери.

В этих коротких выступлениях Валери неожиданно проявил не только способность откликаться на самые различные злободневные темы дня, не только способность говорить просто, ясно и общепонятно. Примечательно, что он не отступает в них от своего обыкновения — каждый вопрос рассматривать в связи с самыми кардинальными вопросами культуры, в каждом интервью доискаться самой сущности предмета или хотя бы коснуться ее. И это происходило почти всегда, шла ли речь о таких мелочах, как кружева или керамические изделия, или же о таком большом, ответственном вопросе, как художественный облик родной страны.

В своих очерках и заметках Валери остается верен своему стремлению проверять свои впечатления и эмоции ясным рассмотрением их логических оснований. И вместе с тем он не запрещает себе поддаваться очарованию искусства. Он восхищается. Он допускает вдохновение и импровизацию. Он замечает родство между различными видами искусства, в частности, между скульптурой и танцем, и вместе с тем угадывает коренные различия между ними и своеобразный язык каждого из них. Его преимущество, что он умеет видеть в искусстве и то, что может уразуметь рядовой зритель, и вместе с тем ему доступны внутренние скрытые ходы творчества.

Теперь Валери признает огромные преимущества искусства перед другими сферами духовной деятельности человека. Но он замечает где-то в самых глубинах и внутреннее родство между творчеством художника и творчеством ученого. Оба они через форму восходят к первичным состояниям, к основе основ всего сущего. Искусство стремится через минимум выразить максимум, и в этом отношении оно близко ко всякой духовной деятельности человека. Впрочем, и здесь искусство обладает своим преимуществом. Придя к безрадостному выводу, наука вынуждена оставить человека во власти отчаяния. Художник свое отчаяние превращает в «ликующую песнь безнадежности».

Относясь серьезно и вдумчиво к каждому даже малейшему явлению культуры, Валери находит ему место в общей системе своих воззрений и этим раскрывает его внутренний смысл. Его просят высказаться по поводу выставки старинных кружев, и это дает ему повод написать несколько проникновенных страниц, что значит в творчестве длительность, каким образом время исполнения приобретает пластическую наглядность. Глав-

ный пафос кружев,— по его мнению, в самопожертвовании исполнителя (здесь хочется вспомнить Л. Толстого, который в работах наших кружевниц угадывал выражение заветных чувств русской женщины). Его просят высказаться о выставке керамики, и он задумывается о мифе создания человека из земли, он задумывается о том, что значит соучастие в работе керамиста Прометеева дара — страшной силы огня. Его просят высказаться об искусстве книги. Он в нескольких словах раскрывает ее художественную структуру. Книжная страница хранит покой и уподобляется картине, но строчки текста бегут слева направо (в этом Валери соприкасается с воззрениями Фаворского). Один скульптор принимается за лепку его портрета. Во время сеансов Валери думает о том, как он, живой человек, в глазах художника превращается в предмет, что значит испытание, которому художник подвергает натуру. Ему пришлось выступать перед граверами, он признался им, как он завидует их веселой профессии, и тут же растолковал им глубокий смысл их каждодневного труда.

Столкновение вдумчивого мыслителя, в прошлом склонного к уединению, с пестрой жизненной эмпирией расширило его умственный горизонт, внесло в воззрения его свои поправки. Однажды ему принес свои стихи китайский поэт. Неисправимый «европеист», Валери должен был признаться, что человеку Востока доступны такие поэтические тонкости, о которых даже не помышляют поэты Запада. Впрочем, это не исключает верности Валери художественным идеалам Возрождения. В небольшой заметке о росписях Веронезе Валери не делает каких-либо открытий, но слова его дышат неподдельным восторгом к «прекрасной эпохе». Он даже прощает великому мастеру «обманы зрения», видя в них всего лишь невинные шутки, проявления преизбыточности жизни. Говоря об итальянской живописи Возрождения, Валери нашел прекрасные слова, способные выразить отношение итальянских художников к натуре. Они взирали на мир «очами духа», признается он. Своими картинами они воспевали мир и поднимали достоинство художника. Его восхищает, что старые мастера XVIII века были свободомыслящими и утонченными, но от его внимания не ускользает, что поэзия этого времени уже оскудевает. В современной культуре его отталкивают признаки того, что благодаря успехам техники, в частности, радио, искусство становится «вездесущим». В кафе можно слушать бессмертную музыку Баха и Моцарта, и вместе с тем представление о возвышенности искусства теряется. Это же самое Валери ставит в упрек современным музеям. Венеры, расставленные, как солдаты в строю, из богинь любви превращаются в исторические экспонаты. В своей статье о музеях Валери, в сущности, развивает положения, которые за сто лет до него высказывал уже А. Герцен.

Валери многократно возвращается к мысли о том, что говорить об изобразительном искусстве языком слов — это трудная задача, тщетное усилие. Впрочем, он не собирался от этой трудной задачи отступать. Он понимал, что искусство создается для того, чтобы зритель откликался на него, он не забывал, что человек по самой своей природе не может обойтись без слов.

Весь свой счастливый дар волшебника слова, поэта, чуткого к слову, прозрачному, как день, либо таинственному, как сумерки, слову гибкому, музыкальному, способному пробудить мысль и раскрыть человеку глаза,— все это он призывал себе на помощь, чтобы высказать свои раздумия об искусстве. Вот почему читать страницы Валери об искусстве — это значит не только проникать в глубины творчества, но испытывать наслаждение от сознания, что изреченная поэтом мысль — это и ложь и сущая правда.

Сам Валери не придавал большого значения тому, что им написано об искусстве. Эразм Роттердамский больше всего гордился своими комментариями к классическим авторам и к священному писанию. «Похвалу глупости» он считал всего лишь шуточной присказкой. Но потомство рассудило по-иному. Может быть, и статьям Валери об искусстве суждено большее долголетие, чем многому другому в его литературном наследии.

ПИКАССО

Пикассо невыносимо все недосказанное, приблизительное, смутное, и потому он — непримиримый противник импрессионизма. Познание для него — это освобождение предметов от всего лишнего, наносного, раскрытие их основы, костяка, скелета. То, что происходит в сознании человека с обычной информацией, он производит на холсте, превращая изображение в подобие фирменного или дорожного знака.

Пикассо мало привлекала в живописи тонкость письма, техника его порой даже груба и небрежна. Главное для него — это художественный ключ, живописная формула, пластическая метафора. Выполнение и материал имеют подчиненное значение. Взгляд творца зажигается мыслью художника, мысль диктует свою волю руке, рука опережает мысль и подчиняет себе материю. Его творчество — это бешеная скачка, погоня за чем-то, в конце концов достигаемым.

Искусство Пикассо широко распахнуто к миру своей страстной привязанностью к жизни, отзывчивостью ко всему, что в ней происходит. Пикассо интересует все то, что способно занять ум живого, пытливого человека, но, конечно, больше всего сам человек. Главная тема его всегда и везде — человеческое, только человеческое. Мертвая натура, предметы, а также всякого рода монстры существуют лишь ради того, чтобы утвердить преобладание надо всем человека.

Стендаль говорил, что музыка Россини заставляет учащенно биться наше сердце. Но что сказать тогда про искусство Пикассо? Его создания властно вторгаются в наш мир, берут нас в плен и не отпускают от себя. Его творческая одержимость спасает нас от равнодушия, этой самой страшной болезни нашего века.

Искусство Пикассо способно доставить зрителю высокую радость. Но в нем нет ничего от той беззаботной и бездумной веселости, которую иногда принимают за оптимизм. Недаром он сам признавался, что нередко берется за кисть, чтобы развеять тоску, изжить недовольство самим собой. В его искусстве нет ни капли сладости и тем более слащавости, скорее привкус терпкости и горечи. Изыскан он был только в розовый период,

когда еще не стал самим собой. В остальном он никогда не приласкает зрителя, не улыбнется ему, не усеет его жизнь цветами, хотя в созданиях его много подлинной красоты, грации и тонкости.

Через искусство он всегда шел к пониманию жизни и во всем доходил до последнего предела: в гневе и в любви, в убежденности и в сомнениях, в утверждении и в отрицании. Искусство для него — это освобождение внутренней энергии человека от всяческих пут, от всякой косности и невнятности. В каждом штрихе его чувствуются усилие, натиск, напор. Каждый удар кисти — след быстрого, бесповоротно уверенного жеста. Долгий, упорный, тягостный труд — непременная предпосылка вдохновенного парения. Сила и дерзость доставляют радость и свободу, но покупаются ценой нечеловеческого напряжения воли.

Перед картинами Пикассо обычно не знаешь, хмуриться или смеяться. Высокое в его искусстве овеяно сознанием неизбывной трагичности человеческого существования. Даже когда в картинах его горят краски, их обступают со всех сторон черные тени, в них есть нечто печальное, траурное.

Первое — в мире Пикассо вещи сходят со своих привычных мест, они распадаются на составные части, их облик порой до неузнаваемости искажается,— но в этом хаосе, как в кривом зеркале, выступают те внутренние силы спайки, которые обычно не замечает глаз. Действительность постигается как бы через множество разнонаправленных линз, и это позволяет охватить ее в многогранности, в движении, со всеми ее противоречиями. В сущности, этот взгляд стал присущ не только живописи, но и литературе, кино и т. д. И если нас все же ошеломляет дерзновение Пикассо, то мы уподобляемся мольеровскому господину Журдену, который говорил прозой, но этого не подозревал.

Второе — в мир Пикассо находят себе широкий доступ прошлое человечества, все континенты нашей планеты, его сны и мечты, поверженные и неповерженные кумиры. Делакруа говорил, что природа служит художнику словарем. Пикассо мог бы сказать, что его словарь — это все музеи мира, включая пещерные рисунки и африканские маски. Заимствованное переиначивается, цитаты обогащают мир Пикассо народной мудростью и поэтическим подтекстом.

Третье — ирония, маскарад, насмешка, шутка — без этого редко обходится художник. В иронии его нет привкуса горечи, в насмешливости — ничего обидного, скорее в этом сказываются преизбыток его духовной энергии, неиссякаемая ребячливость, богатство фантазии. Тот, кто не понимает шуток, никогда не поймет искусства Пикассо, тот всегда будет за что-то на него в обиде. Между тем ирония Пикассо всегда веселая и задорная, даже в серии рисунков «Художник и его модель», в которой старые хрычи грустно, как смышленые павианы, поглядывают на соблазнительных красоток, но ничего от них не ждут.

Четвертое — Пикассо — испанец, страстный болельщик на боях быков, и когда речь заходит о серьезном, от его веселости не остается и следа. Он не щадит зрителя, не прибегает к смяг-

чающим оговоркам. Он прямо режет жестокую правду-матку. Если нужно снять с вещей покров, он жертвует живой плотью, красивостью и даже красотой. В его натюрмортах череп — это не атрибут художника, а напоминание о неминуемой смерти. Он говорит об ужасах и уродствах современного мира без истерических воплей, а мужественно и сдержанно, как и подобает испанцу. В своем искусстве Пикассо не умеет улыбаться. Он или раскатисто смеется, или сурово хмурит брови. И тогда на его палитре побеждают черное и белое.

Молодой Пикассо еще в Барселоне увлекался такими художниками-демократами, как Стейнлен и Кете Кольвиц. Ему запомнились «Бедный рыбак» Пюви де Шаванна и композиции на античные темы. Особенно обязан был он Тулуз-Лотреку, Ван Гогу, мастерам японской гравюры, позднее Сезанну. Всю его жизнь Гойя и Домье стояли перед его мысленным взором. В окружении Пикассо были художники, с которыми у него было много общего: Брак долгое время был почти его двойником, Анри Руссо был предметом его восхищения, во многом он соприкасался с Леже. С Матиссом он поделил весь мир.

Как художник он нашел в себе второе отечество во Франции. Он, бесспорно, один из столпов прославленной парижской школы эпохи ее расцвета. Отсюда идет его величайшая взыскательность к себе, тонкий вкус, чувство меры. Однако он не переставал оставаться испанцем, недаром и в его французской речи за шестьдесят лет не исчезли испанские интонации. Картина для Пикассо — не столько пиршество для глаз, сколько страстная, порой жестокая коррида, в которой есть и геройство, и красота, и изящество, но и жертвенное кровопролитие, трагедия.

Пикассо начал с создания картин, которые не выходят за пределы привычного всем нам правдоподобия. На этом поприще молодой художник успешно проявил себя. В наших музеях этот период представлен многими вещами. Маленькая картина «Свидание» — скромная жанровая сцена в духе прошлого века. Но что за сила выражения! Кажется, мужчина сжимает в своих объятиях все земное блаженство. Жалкие, отощавшие нищие, мускулистые акробаты, печальные арлекины.

Илл. 62 Много позднее создается им «Женщина с голубой вуалью» (Лос-Анджелес, Музей искусства) — один из портретов Пикассо в классическом энгровском стиле прозрачного намека. Портрет — на бледно-розовом фоне, голубое покрывало — почти серое. Изумительно нарисована фигура, одна рука обнаженная. Крепко, чуть ли не по-мужски переданное тело и странно остановившийся взгляд этой женщины, точно она не знает, что сказать. Художник смотрит с робостью и нежностью на женщину, и это придает картине особый характер.

Илл. 63 Пикассо писал и натюрморты в том же нежном стиле. При всем обилии деталей в них всегда ясно, что́ художник изображал в первую очередь. В «Натюрморте с мандолиной» (Амстердам, Гос. музей) ясно намечен в центре предмет со струнами — мандолина. Вокруг него размещено все остальное, как бы кусочки обоев со стен. Каждый натюрморт Пикассо своеобразен. «Натюрморт с мандолиной» отличается сдержанностью красок и узоров.

За несколько лет до «Женщины с голубой вуалью» возник рисунок «Мужской портрет» (1913). Но в основе его — совсем иной подход. Теперь он вглядывается в лицо человека. Он изображает высокий лоб модели, два полукруга бровей, сбоку отмечено ухо, одна губа не соответствует другой. Все элементы расположены на правильной формы пластинках. Этот анализ смелый и прямой. Здесь сказалось увлечение художника кубизмом. *Илл. 64*

Он покидает монмартрскую обитель и выходит в жизнь. Как и многим другим художникам, ему на театральной сцене удается совершить то, что в жизни было невозможно. В спектакле «Парад» его декорации действуют наравне с актерами. В Италии после увлечения неграми он по-новому взглянул на классику. Казалось бы, художник остыл к варварству и вернулся в лоно греко-римской традиции. Однако, подобно пушкинскому «бедному рыцарю», он не отрекся от того «непостижного уму видения», которое открылось в тиши его мастерской. Но его дар — все подмеченное кругом превращать в золото искусства — властно заявлял о себе. Испытывая влечение к людям, он должен был прибегнуть к общепонятному языку. Особенно в портретах близких людей: матери, жены, детей (критика называла портрет Ольги Хохловой «искусно ретушированной фотографией»). В остальном он напрягает все силы, чтобы разделить противоположности.

Всю свою жизнь он после самых дерзновенных прогулок в эмпиреи неудержимо стремился назад, на землю, упивался ее запахами и ощущением живой человеческой плоти. Как сказочный чародей, он окроплял натуру мертвой водой, и все распадалось в ней на составные части; но он окроплял эти бездыханные клочья живой водой, и мертвое оживало, вновь закипала жизнь.

Когда над родиной сгустились тучи и маленький городок бискайской провинции стал первой жертвой ненависти фашизма к человеку, художник отозвался на это большой монументальной работой, которая явилась событием в его творчестве и эпохальной в мировом искусстве.

«Герника» (1937, Нью-Йорк, Музей современного искусства) — это гневное обвинение войны и вместе с тем общественная реабилитация чудачеств художника, из-за которых бальзаковский Френхофер потерял рассудок. Не было бы косноязычия экспериментаторства — не было бы и демосфеновского красноречия «Герники». Без помощи разорванных фраз он не сумел бы выразить весь свой гнев и свое возмущение, проклятие и готовность к борьбе. *Илл. 66—67*

Трудно сказать, на что намекал художник в этом огромном холсте. Мы свидетели жуткой сцены, когда все перевернулось и потеряло исконный смысл. Лошадиная морда со своим страшным оскалом — отражение отчаяния всех обезумевших людей. Электрическая лампочка над головой лошади светит, но не освещает сцену. Навстречу к ним торопливо протягивает руку женщина со светильником, словно потерявшая сознание, в отчаянии взывая к справедливости. Руки и ноги непослушны, оторвались от человека, искажены от боли, взывают к помощи. Лица странно прекрасны и похожи на классические. Только

тупая морда быка выражает невозмутимое спокойствие и сознание своей страшной силы. Душераздирающий вопль поднимается от этого мира, застигнутого бедствием.

Весь огромный холст — три метра высоты и почти восемь метров ширины — подобие самых страшных моментов боя быков. Это как бы увеличенный натюрморт, где все представленные предметы заявляют о своем праве на жизнь. Странное, жуткое произведение, изысканное по колориту, оно служит оправданием увлечений Пикассо стилем кубизма.

Отдельные мотивы «Герники» уже после испанских событий входят в глубоко личные раздумья художника о власти дикого Минотавра. Они зазвучали как мощная народная эпопея.

Пикассо с честью выполнил свой долг, не отрекся от того, что составляло его призвание художника. Вступая в Коммунистическую партию Франции в 1944 году, он делает заявление: «Мое вступление в Коммунистическую партию — логическое следствие всей моей жизни, всего моего творчества. Ибо, и я горд в этом признаться, я никогда не считал, что живопись доставляет только наслаждение и развлечение. Я хотел при помощи рисунка и краски, ибо это мое оружие, все более глубоко проникать в понимание людей и мира для того, чтобы это познание все более освобождало нас. Я пробовал по-своему сказать то, что я считаю самым правдивым и справедливым, и это, естественно, самое прекрасное. Большие художники это хорошо знают».

Послевоенные годы — это целый большой период в творчестве художника. Он проходит через пору увлечения то событиями войны и мира, то греческой архаикой, то создает картины по мотивам Мане и Веласкеса, то циклы боя быков, то рисует воображаемые портреты или серии картин по старым фотографиям. Нельзя сказать, что в эти годы искусство его стало новым. Мы видим, что Пикассо вспоминает о прошлом.

В Музее Антиб хранится голова быка. В этой голове есть воспоминание о Минотавре, которого Пикассо воображал когда-то в пору «Герники». Маска быка обрисована линиями. Что-то звериное прячется в извивах контура. Набегающие друг на друга линии прячут страшную усмешку животного.

Илл. 65 В послевоенные годы Пикассо создает серию «Художник и его модель». Эта серия похожа на обычные журнальные рисунки. Но с той только поправкой, что она несет на себе черты гениальности. Бесконечные рисунки, состоящие из двух фигур: легкомысленных натурщиц и корпящих над своими рисунками стариков. Безжалостно насмешливые рисунки эти ставят нас перед одной проблемой, занявшей все внимание художника.

Илл. 68 Рисуя женское лицо, Пикассо стал снова нежен и бережен. Тонкий контур очерчивает лицо, обращенное к нам в фас. Острота этого образа состоит в задаче собрать все рассеянные черты лица в спиралях кудрей.

Занявшись скульптурой, Пикассо обнаруживает нетерпимость к грубому необработанному материалу. Он обладал искусством оживления мертвого камня. Ему невыносимо было видеть кусок глины, и сейчас же рождалась потребность вдохнуть в нее образ, оживить, пробудить. Достаточно ему было
Илл. 63 увидать сосуд удлиненной формы, и уже воображение внушало

ему мысль, что глина может стать изображением козы с подогнутыми ногами, с повернутой головой.

Его влечет к таким мотивам и образам, которые пребывают между реально существующим и всего лишь возможным — воображаемым, придуманным. Художник балансирует на рискованной грани и гордится этой своей способностью. От этих прыжков из бытия в небытие у зрителя нередко захватывает дух. В литографиях «Бой быков» легко узнать и разъяренных быков и вставших на дыбы коней, вся совокупность впечатлений от арены вошла в эти листы. И вместе с тем все представленное как бы ускользает от нас, способно каждое мгновение исчезнуть как наваждение, вроде живых картин в царском дворце во второй части гетевского «Фауста».

В последние годы Пикассо приохотился к литографиям. В странно очерченных гибкой линией телах мы ищем сходство с живыми образами. Нам кажется, что и те, которые ни на что не похожи, тоже изображают что-то. Или же из них вырастают цветы. В самом деле, в этих скрученных узлом изображениях мы не находим образа, но в жизненной силе этих струящихся контуров есть что-то загадочное.

Главное для Пикассо в графике — это не ее сходство с тем, что можно увидать в действительности (решение этой задачи ему всегда давалось легко). Главное — это способность художника превратить любой материал в нечто легко узнаваемое, имеющее значение, внутренний смысл. Это нечто вроде того, на что намекал Микеланджело, говоря о куске мрамора, в котором мастер обретает человеческое тело. Пикассо достаточно штриха, проведенного по листу бумаги, или кляксы, брошенной на него кистью, и уже перед нашими глазами глубоко значительный образ.

В некоторых рисунках Пикассо обнажает приемы, при помощи которых возникают его графические образы. В известных рисунках к Элюару из сочетания образа птицы и женщины возникает смысловой аккорд: женщины окрыленной и птицы очеловеченной. Особенно в рисунке, в котором птица не обрамляет лицо, а отождествляется с ним. Эта графическая метафора стара, как мир, это порождение народной фантазии, девица-лебедь, но у нашего художника она получила современный смысл.

В графике Пикасо нет заученных приемов, он приноравливает их к каждой новой задаче, к каждому материалу. И тем не менее твердую и уверенную руку мастера можно всегда узнать. Он берется за мягкую кисть только в тех редких случаях, когда нужно создать впечатление мгновенного и беглого выполнения («Играющий фавн»). Он предпочитает рисовать острым твердым инструментом, тогда возникают контуры жесткие, как проволока, подчиненные строгой закономерности.

Мастерство приходило с годами на основе опыта и бесконечных упражнений. Рисунок его становится уверенным и точным. Графический почерк его можно узнать по его мужественной силе, по решительности и неослабевающему напору. Он избегает слишком красивых росчерков, каллиграфически закругленных контуров — он никогда не забывает, что прямая

есть кратчайшая между двумя точками. В своих рисунках он не допускает ничего приблизительного, но всегда стремится к определенности. Пикассо вышел бы победителем в легендарном соревновании древнегреческих художников, из которых первый одним росчерком нарисовал круг, а второй безошибочно поставил в центре его точку. Безукоризненная точность и отчетливость — характерная особенность графики Пикассо. Он допускает незаконченность лишь в тех случаях, когда нужно напомнить о том, что в рисунке все проведено рукой художника, а не прочерчено по линейке.

Пораженные новаторством Пикассо, многие считают его ниспровергателем. Одни относятся к этому с восторгом, другие — с неменьшим возмущением. Между тем недавно вышла книга «Пикассо», в которой шаг за шагом прослежено, на кого из своих предшественников Пикассо опирался, у кого и что заимствовал. Передают, что сам художник держал в руках этот реестр улик его зависимости от прошлого. Перелистав его до конца, он чистосердечно признался, что не предполагал, какая у него обширная родословная.

Пикассо умел найти себе опору и в отдаленном прошлом. Трудно назвать период мирового искусства, мимо которого он прошел бы, не оглянувшись на то, что ему могло пригодиться. Прежде всего это были романская стенопись и скульптура Каталонии, затем негритянская резьба, позднее помпеянская живопись, наконец, греческая архаика и древний Крит. Его вдохновляли пещерные росписи Альтамиры и рядом с этим народные лубки. Среди художников Нового времени — прежде всего Греко, позднее Пуссен и Энгр. Он не гнушался и детскими рисунками и теми узорами, которыми на досуге человеческая рука машинально покрывает пустые листы бумаги.

У истоков нашей эпохи стоит его соотечественник — великий Гойя. Но разве и он в поисках правды не метался из стороны в сторону? Вспомните его беззаботно-солнечные сцены на коврах, живые народные персонажи, и рядом с этим — могильный мрак в его офортах, чудовища и уроды, особенно пугающие тем, что и сам художник не всегда в состоянии объяснить, что они означают. Даже в серии о народной войне бодрый призыв к сопротивлению сменяется у Гойи отчаянным стоном трупа, леденящим холодом небытия. Гойя одним из первых доверил бумаге мучительные терзания не находящего себе покоя сердца. Но кто посмеет усомниться в величии этого художника-гражданина? Испания изо всех углов выглядывает у Пикассо. Его восхищали исступленность Греко, сплетения мавританских узоров и Сурбаран с его каменной тяжеловесностью. Величие и гордость, суровость и безжалостность к собственным человеческим слабостям.

Существенную роль играли в его жизни друзья-литераторы: поэт и критик Гийом Аполлинер, сказочник Макс Жакоб, прекрасный мастер слова Гертруда Стайн, позднее поэт и рисовальщик Жан Кокто. Современниками Пикассо были Стравинский, Джеймс Джойс, Чарлз Чаплин. Как ни различны все они по своим истокам в искусстве, они вместе с Пикассо шли к общей цели.

Художник никогда не делал из своего творчества тайны. Он выполнил несколько рисунков быка, чтобы показать непосвященным, каким образом от непосредственного впечатления можно прийти к отвлеченному знаку. Для фильма Клузо он согласился творить при свете юпитеров. Однако и рисунки быков и фильм о Пикассо — это всего лишь искусство об искусстве. Превосходно сыгранная в фильме роль не дает полного представления о том, как он создает свои картины. Самое большее — можно убедиться, что, как и другие открыватели, Пикассо нередко искал одно, а находил другое. Он почти всегда начинал работу с одним намерением, но в ходе ее выполнения многое создавалось независимо от него, по воле самой картины. Поединок Пикассо с природой достигает нередко огромной напряженности, его гениальность в том, что он умеет выбрать момент, чтобы вовремя покинуть арену и объявить спектакль оконченным.

Окидывая взглядом сделанное Пикассо, нам придется признать удивительный труд, верность художника своему призванию, несгибаемую стойкость характера.

Человек, прежде всего современный, был всегда предметом его внимания. Это было и тогда, когда он воспевал привольную жизнь цирка и горестную судьбу испанской бедноты, и когда он поклонялся африканским Венерам, и когда за порогом всех академий открыл полнокровную античность. Это было тогда, когда его покой стал тревожить образ чудовищного минотавра, похитителя прекрасных женщин, когда тучи сгустились над миром и когда победителем вышел «Человек с ягненком».

Его сильная сторона — способность выразить в искусстве человека прекрасного, счастливого или же искаженного страданием, но всегда действенного, готового все переиначить на свой лад — человека-творца.

В этом Пикассо — выразитель нашего времени, с его дерзкой готовностью заставить реки изменить направление, перекрыть пространства океанов, перебросить мосты между континентами и планетами. Нет необходимости сожалеть, что Пикассо не писал чувствительных пейзажей, природы как пристанища тоскующей души. Но нельзя не отметить, что Пикассо никогда не задумывался над тем, что представляет собой гармония мира, что такое макрокосм, о котором может дать представление каждое живое существо, каждый листочек дерева. Можно пожалеть о том, что Пикассо не замечал, что помимо осязаемых форм в мире еще существуют свет, пленэр, трепет свечи во мраке ночи и отражение солнца в каждой капельке росы — все то, что так поэтично воспели импрессионисты. Впрочем, он обеими ногами стоял на почве XX века.

Он пренебрег традиционной перспективой, для того чтобы картина вывернулась лицом к человеку, перекроил саму натуру по мерке человеческого разума. Неизбежным следствием этого явилось меньшее внимание к творящемуся вокруг человека — из его живописи исчезли пейзаж и пленэр, в котором художники Нового времени находили путь к мировой гармонии. Мир как прекрасное, стройное целое словно распался на куски, на драгоценные осколки. Как же восстановить его согласие

на новой основе, как воссоздать связь времен и каждому уделить частицу общего счастья?

В тягостных раздумьях о судьбах современного искусства, порождаемых так называемым антиискусством и псевдоискусством, воспоминание о художнике нашего века Пикассо, сознание того, что он шагал рядом с нами, вселяет веру и рассеивает сомнения.

В МАСТЕРСКОЙ ПИКАССО

Во время моего пребывания во Франции французские друзья решили, что мне необходимо побывать у Пикассо. Помнится, я некоторое время колебался. Мне было известно — знаменитого художника так осаждают любопытствующие со всех континентов мира, что он не знает, как избавиться от их докучливых посещений и расспросов. Будучи у него, я мог убедиться в этом: он признался, что в его годы ему приходится беречь каждую минуту для работы, ради нее он давно уже отказался от дальних путешествий. Но, конечно, возможность побывать в мастерской Пикассо была очень заманчива, нельзя было не воспользоваться ею.

И вот, получив подтверждение, что Пикассо готов нас принять, мы вместе с журналистом Пьером Рондьером отправились из Парижа на Лазурный берег. По дороге мы остановились в Эксе, в Провансе, и завернули в мастерскую-музей Сезанна. Музей этот, правда, очень небогат: в обширном, пустом, как сарай, помещении хранится лишь несколько акварелей художника и предметов его художественного обихода. Но когда мы вышли на площадку перед домом и вдали на горизонте голубым огнем блеснули очертания горы св. Виктории, прославленной кистью замечательного мастера, нельзя было не испытать волнения, как от встречи с живым свидетелем его славы. Так случилось, что встреча в Эксе послужила нам преддверием встречи в Каннах.

Впрочем, здесь нам пришлось набраться терпения, чтобы преодолеть преграды, с помощью которых близкие Пикассо вынуждены охранять его покой. Чернокожий привратник никак не мог запомнить мою фамилию и несколько раз возвращался, чтобы ее переспросить, пока, наконец, решетчатые чугунные ворота не распахнулись и в вестибюле дома нашему взору не предстал хозяин, радушный, приветливый, словно несколько смущенный тем, что заставил нас ждать. Он принял нас сердечно, будто мы были старыми знакомыми.

Пикассо оказался совершенно таким, каким можно себе его представить по фотографиям и по рассказам очевидцев,— живым, подвижным, общительным и простым, как всякий большой человек, а главное, несмотря на свои почти восемьде-

сят лет, веселым и молодым. Удивительно было только, что в общении он выглядел таким, каким мы привыкли видеть его на почтительном расстоянии сквозь объектив фото- и киноаппаратов.

Что касается мастерской художника, то она оказалась совсем иной, чем можно было ожидать. Вилла «Калифорния» в Каннах, где жил тогда Пикассо,— это роскошное здание в стиле «купеческого рококо» прошлого столетия, с обширными парадными залами, украшенными всевозможными лепными завитушками, с каминами, зеркалами, тяжелыми люстрами и высокими узорчатыми окнами, в которые из парка назойливо заглядывают кисточки финиковых пальм. Казалось бы, такое архитектурное обрамление пристало салонному живописцу, а уж вовсе не такому художнику, как Пикассо.

Однако живописный беспорядок, который вместе с ним водворился здесь, одержал блистательную победу над холодной и мертвой архитектурой. На стенах повсюду развешаны картины и рисунки художника, то ласкающие глаз, как прекрасные античные мраморы, то пугающие, как страшные африканские маски. На диванах, на креслах и прямо на паркете груды всевозможных предметов: гитары и мандолины, связки старых газет и журналов, ящики с красками и выдавленные тюбики, сигарные и конфетные коробки, графины, негритянские божки, пустые бутыли и вазочки с засохшими цветами и кистями. Все эти предметы составляли такое зрелище, что, казалось, каждый художник, который стал бы их писать, создал бы натюрморт в духе Пикассо. И над всем этим, как драгоценный тотем, царил милый профиль грустной и задумчивой Жаклины, жены художника, и тут же была она сама, удивительно похожая на свои портреты, только немного растерянная из-за невозможности обуздать буйный художественный хаос или хотя бы найти место, где усадить гостей.

Хозяин нас предупредил, что большинство его картин ушло на очередную выставку, но выразил готовность показать все, что еще осталось дома. Мое внимание остановили на себе два небольших портрета — работы его давнишнего друга Анри Руссо, «таможенника», как его именуют. Заметив это, Пикассо блеснул на меня своим жгучим взглядом и наставительно напомнил о том, что и у нас был свой гениальный самоучка — Нико Пиросмани. Потом из груды папок он извлек недавно приобретенные на аукционе рисунки Малявина и одобрительно отозвался о большой достоверности его зарисовок Ленина. Видимо, он рад был поводу сказать нечто заслуженно хорошее о моем соотечественнике. Затем он принялся рассказывать о том, как создавался фильм Клузо и, чтобы продемонстрировать нам свойства впитывающей краску бумаги, стал с увлечением рисовать на ней забавные рожицы и предлагал нам следить за тем, как они выступают на оборотной стороне листа.

Между тем ему подали только что доставленную с почтой бандероль. Она была немедленно распакована. В ней оказался подарок — старинный шапокляк, который, несмотря на все старания, не влезал на голову маэстро. Он утешился, только когда обнаружил в кармане своей куртки расшитую тюбетейку — подарок Эренбурга.

Потом откуда-то появилась новогодняя маска с красным носом, вздернутыми усами и гнутыми черными бровями и была тут же со смехом нацеплена, словно в доказательство того, что ради искусства художник не должен щадить самого себя. Здесь нельзя было не вспомнить, что буффонада всегда входила составной частью в поэтику Пикассо. Только людям, лишенным чувства юмора и способности веселиться в цирке, в этом чудится нечто недостойное истинного искусства.

Сейчас, по прошествии времени, мне трудно припомнить все те дивертисменты, которые обрушил на нас гостеприимный хозяин. Но вокруг нас суетился американский журналист Дэвид Дункан (Деде, как его называют товарищи) и обстреливал нас из своей фотокамеры. Уже много позднее, перелистывая его альбом «Личный мир Пабло Пикассо», я с удивлением обнаружил, что был и такой момент в нашей встрече, когда Пикассо вытащил откуда-то старый пистолет и стал меня инструктировать, как нужно его заряжать и как целиться, а я, ровно ничего не понимая в этом деле, покорно его выслушивал, потому что как же было не слушать великого мастера. Из альбома Деде я узнал и о том, как пристально я разглядывал один рисунок Пикассо, вольную парафразу картины Лукаса Кранаха с богиней любви Венерой в модной широкополой шляпе — картину, незадолго до того показанную на выставке в Париже. И это мое внимание дало повод задиристому американцу печатно высказать предположение, что советский искусствовед у себя на родине не имеет возможности любоваться работами Пикассо. Впрочем, бойкий журналист попал впросак, обнаружив этим, что в бытность свою в Ленинграде и в Москве не заметил в залах Эрмитажа и Пушкинского музея превосходные коллекции картин этого мастера.

Переходя из комнаты в комнату, мы, наконец, остановились перед мольбертом с холстом, видимо, находившимся в работе. Чтобы как-то начать разговор, я спросил Пикассо, что его в настоящее время больше всего занимает. «Разве вы не видите,— сказал он,— я анализирую». И сразу стал очень серьезным и впился взглядом в картину, точно видел ее в первый раз. Видимо, слово «анализирую» существовало в словаре художника как спасительное заклинание против назойливых вопрошаний.

С одного взгляда было, конечно, невозможно разгадать заветные замыслы. Во всяком случае, было очевидно, что мы находимся в творческом цехе, где кипит работа. Художник, в каждый штрих которого всматривается чуть ли не весь мир, который в своем деле все постиг и всем овладел, не удовлетворен достигнутым и настойчиво добивался еще большей силы воздействия, чтобы его создания, как в романтических новеллах, покинули багетные рамы, вышли в мир, смешались с живыми людьми. Написанные им на кусках фанеры и прикрепленные к стержням, как указатели дороги, женские лица, словно ожившие манекены, окружали нас хороводом и наступали со всех сторон. Здесь нельзя было спрашивать, что это: красиво или некрасиво? В атоме живописного образа раскрепощались неведомые силы, пространство обогащалось новым измерением.

Мы стояли молча, как завороженные, и не задавали вопросов. Видимо, сам художник чувствовал, что слова «анализирую» недостаточно, и тут же прибавил: «Если я буду слишком много рассуждать, я стану плохим художником. Один профессор математики недавно просил меня объяснить ему на словах мою живопись. Но ведь это — то же самое, что просить математика объяснить свои формулы красками на холсте».

После этого мы где-то уселись, и я стал выкладывать Пикассо мои скромные подарки: книги и фотографии. Я делал это не без тайной надежды, что таким путем сумею больше узнать о художнике. Он очень внимательно рассматривал все, что ему попадало в руки. О Рублеве им было сказано немного, как о совершенстве, не подлежащем обсуждению. Но меня поразило, что он сам остановился на «Явлении Мессии». «Вот прекрасная композиция»,— заметил он, словно обращаясь к еще многочисленным хулителям Александра Иванова, которые готовы «признать» его пейзажные этюды, но в картине его не находят достоинств (художник всегда поймет другого художника, подумал я, припомнив, как в свое время Суриков проницательно угадал и горячо защищал молодого Пикассо). Пикассо обратил внимание на «Девочку-альбанку» Иванова и вспомнил в связи с ней аналогичные темы у Коро. «Это была одна эпоха и у вас и у нас». При виде «Мальчиков» Иванова он упомянул имя Дега. Среди библейских этюдов его больше всего поразил лист «Ближние Иисуса»: «Что за небывалая Голгофа!» Он отозвался тепло и о Венецианове.

Я спросил его, что произвело на него самое сильное впечатление в русской литературе. «Что я читал? Авторов, которых знают все: Гоголя, Лермонтова, Тургенева (этот уж очень офранцузился) и, конечно, больше всего Толстого и Достоевского».— «Ну, а из этих двух кого вы больше цените?» — «Сначала мне казалось, что в «Войне и мире» уж слишком много подробностей, а потом я убедился, что все они совершенно необходимы».

Некоторое время мы сидели молча. Потом, ни к кому не обращаясь, словно про себя или в ответ на собственные раздумья, Пикассо проговорил: «Как я люблю этих русских!» — и неожиданно улыбнулся. И, снова вернувшись к прерванному разговору, продолжал: «Я хорошо помню многих ваших людей. Ведь Мейерхольд собирался привлечь меня к постановке «Антония и Клеопатры». Это было сказано с чувством нескрываемой гордости, и, конечно, мне было радостно слышать из уст великого живописца эти слова о нашем великом артисте. «У вас был еще такой Татлин. Он прекрасно играл на своем музыкальном инструменте и при этом еще себе подпевал. Одно время Татлин хотел поселиться у меня в мастерской ...» Пикассо вздохнул: «Художников не надо прятать от современности в башне из слоновой кости».

Мы собрались покидать виллу «Калифорния». Пикассо попросил нас минутку подождать и удалился в соседнюю комнату. Вскоре он появился в дверях, в его руках был каталог недавней выставки. Он протянул его мне со словами: «Вот вам русский мужичок». На белом листе виднелась быстро набросанная цветными карандашами бородатая голова антич-

ного бога вроде тех, какими в послевоенные годы художник так увлекался в Антибах на берегу Средиземного моря. Бог лукаво щурил свои голубые глаза, его огненно-красная борода торчала во все стороны.

Книжечка эта красуется на моей книжной полке, и когда мне кажется, что наше посещение виллы «Калифорния» всего лишь приснилось мне, я любуюсь задорным и блистательно точным росчерком великого художника как достоверным свидетельством того, что это произошло на самом деле.

Когда мы направлялись в мастерскую Пикассо, мне вспоминались мудрые слова Делакруа: «Чтобы понять художника, нужно побывать в его мастерской». Выходя из виллы «Калифорния», я невольно твердил про себя две строчки нашего поэта: «Я понять тебя хочу, темный твой язык учу».

ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА БОННАРА

Творчество Боннара можно разделить на два периода. В первый, который продолжался до 20-х годов XX века, он пробовал силы в самых различных жанрах изобразительного искусства. Во второй, более краткий период — до 1947 года — он выступает прежде всего как крупнейший мастер французского пейзажа. Я решил, вкратце охарактеризовав творчество Боннара в целом, разобраться в том, что происходило с художником в последние годы его жизни, поскольку этот второй период мало освещен в нашей литературе[1].

1 Н. В. Яворская. Пьер Боннар. М., 1972; А. Костеневич. Боннар.— «Образ и цвет». М., 1976.

Пьер Боннар не отличался темпераментностью и по первым его работам оригинальностью дарования. Худой, немного робкий, с близоруким взглядом через очки, как какой-то чеховский герой, он пробовал свои силы и в афишах, и в литографиях, и в иллюстрациях, и в декоративном искусстве, и в театральном, и в керамике. Ученье у Гюстава Моро не оставило следов на его творчестве. В 1891 году он вместе с Вюйаром выставлялся в группе «наби» и сотрудничал в журнале «Ла Ревю Бланш».

Боннар был последним импрессионистом во Франции. Сам он не считал свое искусство чисто импрессионистическим. Импрессионисты, по его мнению, слишком часто воспроизводили цвет натуралистически. «Мы старались преодолеть их натуралистическое впечатление цвета. Искусство не натура. Мы были более строги в композиции»,— писал он впоследствии[2]. «Решил забыть все, что знал, и стараюсь научиться тому, чего не знаю. Я вновь изучаю основы, начинаю с азбуки». Он понимал то, что создавал Сера, но не следовал за ним, не желая отказаться от разнообразия фактуры. Кое в чем следовал он за Одилоном Редоном, но был далек от его тематики и экспрессии. Он следил за тем, как фовисты достигают интенсивности цвета, как кубисты сообщают картинам стройность и строгость.

2 A. Terrasse. Bonnard. Genève, 1964, p. 48.

Он писал виды Парижа, уголки, улицы и переулки, движение и шумную жизнь толпы; женщин, одевающихся или обнаженных, как бы тающих среди пространства. (Ему принадлежат характерный силуэт женщины с зонтом и маленькая прачка, темная, почти черная на светлом фоне.) В его живописи кошки и комнатные собачки занимают почти такое же положение, как дети. Его кошка, вытянувшая лапки, стала известной.

Мир Клода Моне и Писсарро с его широкими просторами уступает место тесным и уютным видам Парижа Боннара.

Если он пишет натюрморт из предметов, оставленных на столе, то рядом видны фигуры, словно попавшие в картину случайно, предметы так близки, что, кажется, можно протянуть руку и взять их на столе. В холстах этого раннего периода тонко передаются оттенки серого, сизого и голубого.

В 1916 году Боннар отправился на юг. Южная природа производит на него сильное впечатление. «Поехать на юг было очень привлекательно, и действительно, как будто я попал в сказку из «Тысячи и одной ночи»: море, желтые стены, рефлексы света такие же яркие, как и самый свет». Живопись Боннара решительно меняется. Только теперь она приобретает необычайную силу. Натиск Боннара на природу, интенсивность цвета и уверенность его мазка изумительны. Боннар меняет жанр искусства — теперь не гравюра, не монументальная живопись для него не играют большой роли. Все это он приносит в жертву картине. В живописи Боннара явно преобладает пейзаж. В пейзаже — старые приемы, которые говорят о том, что художник воспользовался всем предшествующим опытом.

В живописном творчестве Боннара сказывается тот опыт, который до него проявился в поэзии Рембо, Верлена и Малларме, затем отразилась литература Жироду и музыка Дебюсси и Равеля. Но ближе всего Боннар к Марселю Прусту. Попытки Пруста отдать себе отчет, в чем состоит импрессионизм, не оставили художника равнодушным. Во второй части романа «В поисках утраченного времени», называемой «Под сенью девушек в цвету», Пруст обращается к творчеству художника Эльстира. Там есть многочисленные рассуждения о том, как претворяет и преображает натуру художник. «Разумеется, в мастерской были главным образом марины, которые Эльстир писал здесь в Бальбеке. И все же мне стало ясно, в чем их очарование: любая из них является преображением тех предметов, какие писал художник, — преображение ее сродни тому, которое в поэзии именуется метафорой, и еще мне стало ясно, что бог-отец, создавая предметы, давал им названия, Эльстир же воссоздавал их, отнимая у них эти названия или давая другие. Названия предметов всегда соответствуют рассудочным представлениям, которые ничего общего не имеют с нашими верными впечатлениями и заставляют нас устранить из впечатлений все, что к этому понятию не относится».

Затем автор распространяется о сущности этой подмены. «Но именно те редкие мгновения, когда мы воспринимаем природу такой, какова она есть, — поэтическая, и запечатлевал Эльстир. Одна из метафор, наиболее часто встречавшихся на маринах, висевших в его мастерской, в том и заключалась, что, сравнивая землю с морем, он стирал между ними всякую грань».

Правда, все, что происходит в картинах Боннара, имело другие формы проявления [3]. Предметы в картинах Боннара подчас видны так, что они не умещаются целиком в картине, поэтому они фрагментарны. Но самое главное, что иногда все меняет отчетливость очертаний и четкость формы. В своих картинах Боннар так настойчиво и рельефно передает небо, что оно вы-

[3] P. Bucarelli. Pierre Bonnard. Roma, 1972; M. Arland et J. Leymarie. Bonnard das sa lumière. Paris, 1975; J. Clair. Bonnard. Paris, 1975.

тесняет предметы, которые разбросаны на земле. В картинах «Средиземное море» (Париж, Музей Современного Искусства) и «Грозовое небо над Каннами» (частное собрание) мы не сразу понимаем, где небо и где суша, и лишь определив, где находится облако, мы вкушаем прелесть картин и способны восторгаться тонкостью письма. То же самое и в картинах, где изображены предметы. Так, в «Букете мимоз» (ок. 1941, частное собрание) и в «Ателье мимоз» (1939—1946, частное собрание) мы изумляемся тому, что сорванные мимозы неотличимы от деревьев.

У Боннара не вполне ясно, кого он изображает! Это и делает отгадку картины особенно ценной, заставляя зрителя быть тайным сообщником художника. К тому же Боннар всякий раз ищет такого распределения внимания, чтобы загадка не стала неразрешимой.

Самое главное в картинах Боннара — колорит. Море у него синее, далекие горы — бледно-голубые, а перед ними выступают различные краски растительности. Он позволяет себе порой и отступления в цвете, не меньшие, чем в рисунке. В холстах Боннара ярко горит зелень, цветы вспыхивают, облака клубятся. Живопись сочная и насыщенная, но никогда не кричащая. Точность полутонов и разнообразие приемов изумительны.

Рассмотрим четыре картины Боннара, которые могут дать представление о всем позднем периоде его творчества.

Илл. 70 «Лазурный берег» (1923, Вашингтон, коллекция Филипса). Эта большая картина дает представление о прекрасном, проникнутом голубизной южном береге Франции в Сен-Тропезе. Упоительный, роскошный день!

Вид на далекие горы, на море и на равнину, сплошь покрытую деревьями, тоже с голубыми тенями и пожелтевшими деревьями на первом плане.

Большое пространство и глубина, и ширь морского вида. Вся окрестность видна, как на ладони.

Голубые горы и голубые облачка вдали. Все пространство заполнено голубизной, синими точками вырисовываются далекие деревья. Розовые только крыши домов и часть пальм у самого края картины.

Вся картина — как огромный оркестр, послушный воле дирижера. Боннар не забывает, что это зеленое и синее плавает среди той голубизны, которая соединяет в себе все цветовое богатство. Роскошь жарких южных красок в этом ансамбле необыкновенна.

Нужно всмотреться в то, как каждое пятно повышает свою силу рядом с дополнительными тонами. Только далекие горы даны общим тоном. Голубые тени встречаются с розовыми тонами. В полотне «Лазурный берег» дается полная красочная характеристика пейзажа.

Жанровые сцены носят в этот период совсем иной характер, чем прежде. Это касается сцены, рисующей обнаженную купальщицу в ванне. Боннар пробовал решать картину различно, то отодвигая тело купальщицы и ставя ее в ракурс, то присоединяя к ней собачку. Но самое совершенное изображение получилось
Илл. 71 в картине «Обнаженная в ванне» (1937), которая висит в Пти Пале в Париже.

Интимная сцена — женщина в ванне. Отдых от всех забот. Без свидетелей, в полном одиночестве, женщина предается мечте, окутанной тайной.

На полу — четкий шашечный узор. Голубые квадратики освещены дневным светом и ярко горят. В правом углу синие квадраты чередуются с желтыми. Мы видим по отдельности все мазочки.

Наверху — другой, более яркий источник света. Утреннее солнце врывается сквозь голубые квадраты. Рядом те же квадраты, но с желтыми переплетами, затем желтые и в конце концов лиловые. Вся верхняя стена отливает тонами, как муаровая лента.

Купальщица остается в тумане, розовое тело на фоне серой ванны слабо выделяется. Главное в этом зрелище — это конфликт верхнего и нижнего полей. Купальщица находится вне борьбы рассеянного света, проникшего в ванную, и солнечного света, падающего спереди.

Обнаженное тело купальщицы выполняет в картине огромную роль: его горизонталь определяет построение всей картины в ширину. Ванна поставлена таким образом, будто мы видим все сверху. Кажется, что вода выльется. Но чтобы удержать ее, художник оставил кусочек срезанного рамой коврика лежать перед ванной. Ножки ванны кажутся слишком реальными в сопоставлении с обнаженным телом. Нет возможности догадаться, где кончается низ ванны — она стоит не совсем параллельно по отношению к плоскости картины.

Купальщица напоминает Венеру в картине «Рождение Венеры» Одилона Редона. Благодаря этому сходству интимность всей сцены уступает место чему-то более значительному. Тело купальщицы как бы погружено в туман. Внизу рассыпаны камушки, и торжествует материальное и вещественное. Сверху в эту столь интимную сцену проникает мерцающий свет. Вся картина превращается в нечто легкое и воздушное, будто мы становимся свидетелями победы света и воздуха над грубой материей.

В числе последних картин Боннара есть и такие, которые трудно причислить к какому-то определенному жанру. Открытое окно с видом природы и неубранным столом — таков сюжет картины «Столовая» (1934, Нью-Йорк, Музей Гуггенхейма). *Илл. 72*

Вечерний свет заполняет столовую и соответственно золотит оттенками сте́ны. Самое яркое пятно в картине — синего, василькового цвета — становится видом за окном. Дополнительный красно-рыжий тон боковых стен и скатерти дает возможность женщине прижаться к стене и слиться с ней. Кажется, что рыже-красная фигура прячется от зрителя.

То, что на столе, принадлежит как бы другому миру. Большой белый кувшин и кувшин поменьше, две вазочки и темный кофейник. Все эти предметы выстроены на белой скатерти, которая слегка пройдена розовым и лиловым, и обращены к зрителю. Внутренние членения соответствуют горизонталям и вертикалям стен. Все предметы как бы распадаются на зоны света и тени. Только очень интенсивные красные цветы выделяются из всей гаммы.

Боннар сумел приблизиться в этом натюрморте к Матиссу и Браку.

Незадолго до смерти у Боннара происходит еще одно изменение живописного стиля, по сравнению с которым его «Лазурный берег» кажется еще традиционным по технике. В картине

Илл. 73 «Сад» (около 1937, Париж, Пти Пале) Боннар передал его облик во всем своеобразии.

Сад, который теперь занимал воображение художника,— заросший, одичалый и глухой. Ярко-желтые кроны деревьев лезут в глаза, поросль заполняет все его тесное пространство. Ярко-зеленые, салатового оттенка деревья выступают на фоне темных, почти черных деревьев. Боннар раньше писал зелень промежуточными тонами, которые создаются путем смешения красок в картине. Теперь он от этого вовсе уходит. Он дает только такие чистые цвета, которые сводят все богатство оттенков к основным соотношениям.

Только узенькая песочного цвета дорожка намечает основное направление. Самое крупное дерево — лимонно-желтое. Оно выделяется на фоне ультрамаринового дерева, закрывающего непроницаемую даль.

Зеленая ветка справа выделяется из массы темной зелени, и соответственно этому темно-синяя ветка слева выделяется тоже. В богатстве зелени художник ищет симметрии. То же самое с плодовыми деревьями: он поставил вдали деревце, сплошь увешанное мелкими плодами, другое дерево, с отчетливо видными плодами, стоит впереди. Краски, как формы, подчиняются ритму и порядку.

Краешек неба он обозначил наверху. Там же рядом что-то желтое и красное, которое нужно было ему для равновесия цвета, как красное пятно в «Лазурном берегу».

На первом плане он процарапал стебли и ветви трав и кустиков. Для оживления всей картины Боннар посадил на дорожке двух птиц. Природа приведена в соответствие с основным тоном картины. Желтое почти везде преобладает. Полотно напоминает гербарий или засохший букет. В этой работе масляная живопись сближается с техникой средневекового ковра.

Хотя искусство Боннара принадлежит к импрессионизму, оно очень своеобразно. Если «Лазурный берег» близок последним трудам К. Моне, то последующие работы обнаруживают другие тенденции. Если в «Лазурном берегу» художник стремится дать впечатление наибольшего пространства, то в дальнейшем он отказывается от этого. Ради отступления от натуралистической точности и светосилы красок Боннар приходит к плоскостному восприятию. Его живопись всецело находится в русле французской школы начиная с Ватто. Недаром позднего Боннара во Франции называли «le plus peintre-peintre» (самым живописным живописцем).

РУССКОЕ И СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ДРЕВНЕРУССКИХ ИКОН

Интерес к древнерусским иконам распространился повсюду. Этот факт сам по себе положительный. Но результаты изучения икон и их художественной интерпретации еще довольно ограничены. Знатоки искусства считают, что живопись Древней Руси может быть отнесена к явлениям мирового значения. Но если спросить иного горячего защитника, каковы же ценности древнерусского искусства, то можно услышать только восклицания: «Это прекрасно! Это возвышенно! Это очень современно!»

Пытаясь объяснить ценность древнерусских икон, многие укажут на то, что они имеют большое сходство с византийскими. Можно сказать, что русские иконы идентичны (или хотя бы почти) с иконами византийскими. Что касается меня, то я давно стремился их разграничить. Со мной спорили, говорили, что их различия очевидны только для специалистов, но не заметны большинству любителей живописи. Что на это сказать? Если кто-нибудь не видит различий между Бахом и его сыновьями, значит от него ускользает музыка. То же самое касается искусства. Для того чтобы оценить икону, нужно развить в себе восприятие искусства. Разумеется, русская икона приближается к византийской. Джотто также в известной степени был связан с византийскими канонами. Но искусство оригинальное, самобытное начинается только там, где сходство уступает место несходству.

Указывалось многократно на психологическую разницу византийских и русских образов. У святых в иконах византийцев всегда больше строгости, святые русских более терпимы и человечны. Но существует более значительное различие: бóльшая часть византийских икон, известных нам на Синае, догматичней, церковней русской иконы, которая, сохраняя черты набожности, вместе с тем более открыта к миру и, как следствие, менее традиционна. Благодаря Византии русская икона унаследовала традиции греческой классики. Но русская икона сохранила вкус к классике греческой.

До Октябрьской революции мы мало знали о мастерах иконописи Древней Руси. Благодаря последним исследованиям, реставрациям и экспозициям в советских музеях мы теперь знаем, что рядом с Новгородом и Москвой было еще множество местных писем: Псковское, Ростово-Суздальское, Тверское и т. п.

Многие иконы крестьянского характера определяют также школу Севера. Работа по классификации и атрибуции икон, происхождение которых до недавнего времени было неведомо, позволяет реконструировать по векам историческое развитие этого искусства. Важность этих изысканий не подлежит сомнению. Но, говоря с полной откровенностью, эта классификация и атрибуция икон не помогают пониманию его художественных качеств.

Между тем современного любителя не очень смущают такие трудности. Он вступает в мир икон без сомнений и колебаний, думая, что он может судить о его значении. Он убежден, что его современный вкус дает ему право угадать загадку древнего искусства. «Это подобно настоящему Шагалу или Кандинскому»,— говорит современник, видя ярко расцвеченные новгородские иконы XV века. В своих ссылках на этих мастеров он до известной степени бывает прав. Несомненно, что некоторые художники XX века опирались на искусство до Ренессанса, включая и древнерусские иконы. Но, признав это, мы не открываем книгу за семью печатями.

Тогда приходит на помощь традиционная иконография, которая напоминает нам, что икона есть священный предмет и что она не может быть раскрыта иначе, как с помощью текстов писания, комментариев отцов церкви и богословских трактатов. Несомненно, что тот, кто хочет проникнуть в мир иконы, не может оставить без внимания историю, иконографию, филологию. Но не забудем, что иконы, о которых идет речь, не сводятся к простой иллюстрации текста и не являются предметами, предназначенными только для того, чтобы присутствовать при торжественных обрядах православной церкви. Мы восхищаемся иконами, занявшими законное место в истории искусства. Для нас наиболее интересны не средний уровень, не работы покорных ремесленников, а художественные произведения, выполненные настоящими творцами, вдохновенным воображением.

Каким образом можно найти путь к этому чарующему миру иконы? Каким образом современный человек может понять его до конца? Само собой разумеется, что не следует отказываться от всего, что до сих пор было использовано. Но при этом следует иметь больше доверия к способности человека созерцать и дешифровывать пластические знаки искусства.

В значительной степени благодаря анализу различных икон на один и тот же сюжет можно достигнуть понимания смысла иконописи. Правда, вследствие отсутствия терминологии бывает очень трудно определить словами разницу между иконами — вариантами одного прототипа.

Сопоставление для примера двух икон из Третьяковской галереи, изображающих две сцены из жизни Илии «Огненное восхождение пророка Илии», дает повод для значительных выводов. К сожалению, обе эти иконы неизвестного происхождения, но, во всяком случае, обе относятся к XVI веку. Очевидно, что в России существовали тогда каноны, но эти каноны не ограничивали творческого воображения. На основании их каждый из мастеров создавал свои произведения. Разница между ними с позиций традиционных критериев искусства — неопределима. Лучше не пользоваться такими словами, как стиль монумен-

Илл. 76, 77

тальный, живописный или же линейный. Мы объясним один тип в сопоставлении с другим, действуя при помощи противопоставлений и не покидая мира иконы.

В первой иконе «Огненное восхождение пророка Илии» мир иконы весь как бы разграфлен, наперед расписан. Верхняя часть заполнена кругом, залитым красным цветом и ограниченным двумя ободками. Этот круг означает огненный свет, который окружал Илию в момент его вознесения. Строго в центре находится второй круг, который изображает светлое колесо колесницы Илии. Таким образом оказывается, что фигуры Илии и его ученика Елисея занимают в иконе то место, которое им предназначено. Фигура Илии вырастает до огромных размеров и значительно превосходит размеры Елисея. Протягивая руку кверху, пророк Илия почти касается рукой черного ворона, который кормил его. Елисей упирается в круг одной ногой, будто крестьянин «засупонивает» лошадь. Красный ореол, по представлениям мастера, образует нечто твердое, на что можно опереться.

В другой иконе «Огненное восхождение пророка Илии» красный цвет занимает всю плоскость и ничем не ограничен. В этой огненной стихии обе фигуры — Илии и Елисея — сливаются воедино: они очерчены одной волнистой чертой. Илия не отделен от земли, его правая рука с милотью соединяет его с руками ученика; он и по росту не превосходит его.

Таким образом, мир трактован в обеих иконах различно. Можно сказать, что в первой иконе красный цвет замкнут, во второй он пылает пожаром.

В древнерусских иконах, написанных на темы Евангелия и старого завета, изображается рай и райское блаженство. Рай этот имел значение не утопии, не гармонии, не блаженства или света. В русских иконах он существует как идея и как форма или, если можно так сказать, идея-форма, как части, нераздельно связанные друг с другом. Согласно средневековой эстетике каждый образ может иметь несколько значений, и это часто случается в иконах.

Этот вывод можно сделать, сравнивая друг с другом две иконы на тему «Успение богоматери». Одна икона византийской работы XIV века в Музее изобразительных искусств. Здесь все изображено, как об этом повествует текст сказаний. Богоматерь лежит на смертном одре. Вокруг нее столпились апостолы, ангелы и святители. Христос держит в руках душу умирающей в виде младенца. Сзади Христа виден шестикрылый херувим и высятся ангелы. Видимо, они сошли с неба из раскрытых дверей. Теплые и нежные тона соответствуют идее, таинственности происходящего. *Илл. 6*

Русская икона на ту же тему «Успения богоматери» XV века из Третьяковской галереи называется «голубой». Голубой цвет здесь повсюду: в изображении ореола Христа, в одеждах апостолов и кровель домов. Благодаря светлому голубцу это событие воспринимается не как темная тайна, но как светлый праздник. *Илл. 79*

Расположением фигур мастер хотел подчеркнуть торжественность, приподнятость события. Апостолы расступились, и потому в средней части выделяется Мария, так же как фигура Христа. Апостолы склоняются перед ее телом. Особую торжест-

венность придают полуфигуры, парящие в пространстве. Вся икона как бы наполнена апостолами, летящими к Марии и стоящими перед ее телом. Мы видим богоматерь среди множества устремленных к ней людей.

Илл. 78

«Успение богоматери» и «О тебе радуется» — это два с виду различных сюжета, но в древнерусской живописи они были всегда тесно связаны. Потому что в обеих темах, хотя и по-разному, прославляется богоматерь. В иконах на тему «О тебе радуется» богоматерь сидит в центре с младенцем на руках, что соответствует Христу в «Успении», держащему дитя. Идейной стороне двух тем «Успение» и «О тебе радуется» соответствует также формальное сходство: композиция каждой иконы распадается на ряд фризов: в «Успении» — горизонтальных, в «О тебе радуется» — вертикальных; трактовка образов способствует пониманию жизни как славы. Таким образом, идейно и формально две многофигурные композиции почти тождественны.

Примечательно также, что иконы на традиционные евангельские темы истолковывались одинаково. Взять хоть превосходную икону «Уверение Фомы» школы Дионисия в Третьяковской галерее [1]. Литературный смысл темы выражен в ней отчетливо. Апостол Фома в присутствии других учеников Христа подходит к воскресшему учителю для того, чтобы прикосновением рук убедиться в том, что он воскрес. В истолковании русского мастера этот сюжет приобрел значение более глубокое. Икона стала прославлением единства учителя и учеников. Вся ее композиция близка к высокочтимому образу «Троицы» Андрея Рублева.

Древнерусские иконы относятся к той ступени в истории, когда отвлеченная мысль нуждалась в выражении ее в знаках и символах. Среди них была особенно излюбленной форма круга. Так, икона «Уверение Фомы» состоит из форм, точно составляющих часть круга. Мы замечаем это в апостолах вокруг Христа и за ними в круглой ограде,— все воспринимается полукругами. В мире иконы все круглое имеет значение высшего совершенства. Это не было доктриной, но стало существенной особенностью художественного видения. В иконе «Иоанн Предтеча» новгородской школы еще все формы тяжелы, даже угловаты [2]. Тот же Иоанн Предтеча в иконе Дионисия ясно становится причастным к формам кругообразным [3]. Это говорит о том, что Дионисий достиг большего совершенства.

Противопоставляя древнерусскую живопись живописи после Ренессанса на Западе, мы определим икону как «перспективу обратную». Между тем невозможно оценивать икону при помощи критериев западного искусства. Икона не знала построенной перспективы. Но она своеобразно строит среду и пространство. Так, у Рублева и Дионисия предметы как бы растворяются в свету, все становится легким и духовным. Кажется, что мастер все выражает в своих работах чисто живописными средствами.

Иконы поражают своим колоритом: чистыми, ясными и горячими красками. В Новгороде предпочитали красную киноварь. Колорит Рублева и Дионисия нежнее и прозрачней. Они предпочитали холодные тона, построенные на оттенках лазури. Не-

[1] В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи; т.I. М., 1963, таб. 232.

[2] Там же, таб. 78.

[3] Там же, таб. 220.

льзя не удивляться тому, что мастера Древней Руси, не зная законов пленэра, достигали такой тонкости отношений.

Каждая икона подчиняется своему музыкальному ключу, но все они вместе образуют гармонию. Почти невозможно определить в словах это согласие. К сожалению, иконы много теряют при воспроизведениях. Редкие из них могут быть воспроизведены в соответствии с действительной красотой и поэзией цвета.

Особая прелесть икон заключается и в том, что они могут быть по-разному «прочтены» на близком расстоянии или же издали. Когда приближаешься к «Богоматери Знамение», иконе школы Дионисия, то видишь образ матери с торжественно поднятыми руками, точно так же приподняты руки младенца на ее груди. Но если отойти настолько, что исчезнут детали, помогающие угадать многое в иконе, тогда останется только красивая сама по себе «арабеска». Выражение лица исчезнет, а на первый план выступит заботливость матери к ребенку. Два огненных серафима над Богоматерью загорятся и воспламенеют. Ее поднятые руки теперь уподобятся серафимам. Вся фигура Богоматери будет вырисовываться прекрасным ритмическим контуром, и младенец на груди ее воспринимается благодаря яркому нимбу как что-то оберегаемое. *Илл. 74*

Сравнение этой иконы с образом «Богоматери Знамение», выполненным несколько позднее, помогает пониманию иконописи. Во втором варианте утрачен характер текучести линий, изогнутости всего ее контура. В полуфигуре Богоматери стало больше ощутимо, что она стоит, и от этого изменился весь характер иконы. Даже серафимы по бокам от нее потеряли гибкость. Разница чуть уловима, но ее достаточно, чтобы весь образ стал догматично суровым. *Илл. 75*

В древнерусских иконах предстает такая сфера действительности, в которой обычно предметы исчезают и их заменяют отвлеченные символы. Это не значит, что иконопись является миром, где царит только таинственное и непознаваемое. Дело идет лишь о художественном языке иконы, который дает художнику ту силу, которой не хватало у западной живописи, когда она приняла уроки Л. Б. Альберти.

Иконы невозможно описывать, как мы описываем картины, говоря, что одна фигура в ней делает одно, другая делает нечто иное, одна говорит, другая отвечает. Персонажи древнерусских икон действуют часто обратно тому, что мы наблюдаем в жизни. Тела могут подниматься к небу, падать в бездну, они нагромождаются одно над другим согласно не внешней необходимости, но внутренней логике. Они невесомы, они — лишь пятна красок, имеющие более или менее правильную форму. Английский критик Роджер Фрай признавался, что не мог прийти к постижению мира икон, потому что все в нем возможно и все может случиться.

Мы располагаем некоторым числом икон XIII—XIV веков, свидетельствующих о зависимости Древней Руси от Византии. Таковы «Спас» и «Архангел Михаил» из Ярославля. Они принадлежат первоначальной эпохе нашего художественного развития. Сравнивая ее с искусством XV века, приходишь к пониманию огромного значения этого времени.

Нельзя не отметить, что в иконах после 1550 года и в XVII веке заметны черты упадка и вырождения. В частности, иконы «Илия в пустыне» и «Преображение» заметно теряют чистоту стиля, в них исчезает та прозрачность красок, которой отмечены творения Дионисия. Эти поздние иконы тоже достойны внимания, хотя мы и сознаем, что в них нет того очарования, как в иконах предшествующих веков. Эти поздние образцы иконописи учат нас, что ни соблюдение иконографических типов, ни клеевая техника, ни манера выполнения не могут считаться признаками иконы. Более существенно для характера иконной структуры — это манера видеть, это идеи-формы. Без постижения этого непонятным остается очарование шедевров Рублева и Дионисия.

Постижение всех ценностей человеческих, философских, моральных и духовных, не может быть без знания культуры эпохи, ее социальных отношений. Мы различаем пласты в древнерусском искусстве, которые восходят к влияниям русской церкви и монастырей, к царям и боярам, крестьянам или ремесленникам. Но не следует думать, что все иконы могут быть распределены по этим слоям. В сознании мастеров в Древней Руси сильны были тенденции к освобождению от тех влияний, которые шли со стороны меценатов. Поэтому икона и стала большим искусством, на которое мы взираем, чтобы проникнуть в него и черпать из него счастье и отраду.

«РАСПЯТИЕ» ДИОНИСИЯ

Принципы истолкования произведений искусства еще мало разработаны. Это особенно сказывается в истории византийской и древнерусской живописи. До сего времени в ней решающее значение сохраняет иконографический метод. В иконографии видят ключ, порой единственный, к пониманию сущности иконописи. При этом она изучается не с позиций современной иконологической школы Панофского, которая, не ограничиваясь описанием сюжетов, стремится раскрыть их внутренний смысл, связать их с мировоззрением эпохи и с художественными средствами выражения. В изучении и истолковании древних икон продолжает царить иконография в том виде, в каком она существовала в прошлом веке как собирание изображений на один и тот же сюжет, как их классификация, описание и объяснение при помощи литературных источников.

Нет сомнения, что иконография в работах таких авторов, как Н. Кондаков, Н. Покровский, Г. Милле, сыграла в свое время большую роль. Она и в наше время очень важна как вспомогательная дисциплина, так как помогает расшифровать многие сюжеты и мотивы древней иконописи, систематизировать их, найти их прототипы, установить случаи воздействия на искусство священного писания, толкований отцов церкви, апокрифов, народной поэзии и т. п.

Однако иконография не в силах войти в понимание иконописи как искусства. Во-первых, потому, что, сосредоточив внимание на влияниях на иконопись письменности, она недооценивает творческого момента в самом искусстве. Во-вторых, потому что изучение и объяснение развития отдельных тем она подменяет перечнями вариантов. В-третьих, потому что она рассматривает сюжеты и изобразительные мотивы иконописи в отрыве от других ее элементов, в частности, от художественной формы. Самое развитие иконографических типов она не ставит в связь с общим ходом исторического развития всей культуры. Наконец, ее существенный изъян заключается в том, что сущность иконописи она сводит к идеям, выработанным богословами, в художниках же видит всего лишь послушных исполнителей, старательных ремесленников. Художественный момент в древней иконописи она признает только в спосо-

бах выполнения, в красках. Иконопись для нее — это всего лишь иллюстрация богословских понятий. Такой подход не может не вызывать возражений тех, кто в произведении искусства находит живое, диалектическое единство содержания и формы, традиции и творчества.

К этому нужно добавить, что в большинстве книг по истории искусства популярного, компилятивного характера преобладают хронологические перечни памятников с отдельными, обычно случайными замечаниями по поводу каждого из них. При этом для серьезного рассмотрения и истолкования отдельных произведений не остается места. История искусств тогда мало дает для понимания искусства. В связи с этим монографические исследования отдельных памятников, особенно шедевров великих мастеров, приобретают особенно большое значение. Однако если автор подобного исследования не пожелает ограничиться случайными и частными замечаниями «по поводу» памятника искусства, но поставит себе задачу охватить все его грани, он столкнется с большими трудностями, прежде всего потому, что ему будет не хватать общих понятий, а также терминов, необходимых для определения особенностей древней иконописи. Попытки опираться в этом на художественные понятия нового времени и использовать соответствующую терминологию неплодотворны.

Илл. 80

Икона «Распятие» Дионисия, этот шедевр одного из величайших мастеров живописи Древней Руси, происходит из Павлова-Обнорского монастыря близ Вологды и была создана около 1500 года. Художественные достоинства этого произведения общепризнаны. В 1930 году оно было показано на выставке русских икон в Лондоне, а в 1967 году — в Париже. В каталоге икон Третьяковской галереи приводится длинный перечень изданий, в которых эта икона воспроизводится и упоминается [1].

Об этой иконе впервые было сказано в небольшой брошюре В. Антоновой «Новооткрытые произведения Дионисия»[2]. Ее описание начинается словами «На черном, тонком и высоком кресте изогнуто легкое, прозрачного золотистого цвета тело Христа. Крест, укрепленный в желтых холодного оттенка скалах Голгофы, возвышается над тонким проемом пещеры»... Попутно с этим описанием автор справедливо отмечает, что в иконе казнь превращается в апофеоз, но описание сюжета и красок иконы не может заменить ее аналитического рассмотрения и художественного истолкования.

В главе о Дионисии в «Истории русского искусства» В. Н. Лазарев также ограничивается беглыми замечаниями [3]. Он находит, что Дионисий почти копирует и воспроизводит прориси работ Рублева и его школы. Действительно, «Распятие» Дионисия по своим иконографическим признакам близко к иконам круга Рублева в Благовещенском соборе и в Троице-Сергиевой лавре, но это не исключает серьезных расхождений между ними. Упрек Лазарева в адрес Дионисия за то, что его Богоматерь «недостаточно устойчива», был бы уместен, если бы речь шла об ученической работе, но в шедевре Дионисия каждая особенность ее имеет свои основания, и в них следует разобраться.

1 В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, с. 333.

2 В. И. Антонова. Новооткрытые произведения Дионисия в Третьяковской галерее. М., 1952, с. 12.

3 В. Н. Лазарев. История русского искусства, т. III. М., 1955, с. 528.

Комментарии К. Онаша по поводу этой иконы также дают мало для ее понимания [4]. Ссылаясь на слова Б. Пуришева и Б. Михайловского об искусстве Дионисия, он находит в его «Распятии» черты героической углубленности [5]. Видимо, удлиненные пропорции фигур заставили его вспомнить о готике. Однако близость к готическим распятиям с мучительно свисающим с креста телом Христа можно обнаружить в византийском триптихе XIV века из Кипра (показанном в 1967 году на выставке «Искусство Кипра» в Париже). Подобной близости нет и следа в иконе Дионисия. Ее сближение со «Снятием» и «Положением во гроб» из собрания Остроухова также не имеет основания. Эти произведения близки по времени, но различны по духу и по выполнению.

Как видно, несмотря на свою широкую известность и признание, икона Дионисия до сих пор мало изучена, не рассмотрена. Произведение это гораздо сложнее, богаче, многогранней и значительней, чем то, что о нем сказано было до сих пор. Беглых, случайных замечаний совершенно недостаточно для того, чтобы оценить глубину ее замысла и исполнения.

Здесь нет необходимости приводить полный перечень изображений распятия в средневековой живописи, как это принято в иконографии. Полнота подобного обзора может свидетельствовать об эрудиции современной науки, но она способна отвлечь внимание от более важной задачи — от понимания развития этой темы и внутреннего смысла этого развития.

Здесь достаточно напомнить основные этапы исторического развития иконографии распятия: в древнехристианском искусстве на Западе и на Востоке, во время иконоборчества в Византии и на Западе в эпоху Каролингов, затем в романской живописи и в Византии XI—XII веков, в эпоху готики на Западе и в эпоху Палеологов в Византии, наконец, в эпоху Раннего Возрождения в Италии и одновременно с этим в древнерусской живописи XV века.

На протяжении времени понимание этой темы многократно изменялось. Но несколько вопросов постоянно занимало художников. Прежде всего распятие как драма, как зрелище страданий и унижений, или распятие как слава, как апофеоз, как средство к возвышению человека. Соответственно этому распятый изображался то умирающим или мертвым с закрытыми глазами или же как победивший смерть на кресте с широко открытыми глазами. С этим связан вопрос, что в распятом преобладает: человеческое или божественное. Само распятие может восприниматься как один из моментов Голгофской драмы, описанной в Евангелии, или же как вечное напоминание о жертве сына человеческого. В изображениях распятия преобладал порой интерес к взаимоотношению между распятым и толпой людей, окружающих его, или, наоборот, стремление обособить его, отделить от толпы и этим приблизить к небу. Наконец, изображение распятия понималось то как окно, выходящее на Голгофу, то как священный предмет, установленный в храме для того, чтобы люди поклонялись ему как реликвии.

Несомненно, что в выработке взглядов на распятие деятельное участие принимали ученые богословы. На этой почве сталкивались различные воззрения гностиков и монофизитов, позд-

4 Б. Пуришев и Б. Михайловский. Этюды о истории древнерусской монументальной живописи. М.—Л., 1941, с. 39.

5 K. Onasch. Ikonen. Berlin, 1961, p. 391.

нее иконоборцев и иконопочитателей и т. п. Но не следует забывать и тот факт, что народ руками художников выражал в искусстве свое понимание этой «вечной темы». Искусство не ограничивалось воспроизведением того, что до него было сказано в текстах. В художественном творчестве рождался **новый смысл,** нигде еще не выраженный. Задача историка — обнаружить в искусстве плоды прозрений художников. В этом пункте мы решительно расходимся как с отцами церкви, так и с учеными-иконографами наших дней, которые отрицают возможность мифотворчества в самом искусстве и видят в нем лишь «служанку богословия».

Традиционная иконография ограничивалась преимущественно регистрацией памятников и их хронологической систематизацией. Как будто настоящего развития иконографических типов не существовало, как будто все созданное человечеством в области искусства — это всего лишь совокупность разных вариаций на одну тему.

Иконография отмечала обогащение первоначальных типов распятия новыми подробностями, а также усиление в нем драматического начала. Таким образом, кульминацией развития оказывался XIX век (в России — картины на тему Голгофы Н. Ге и И. Репина). Действительно, распятие выглядит у художников этого времени как беспощадная древнеримская казнь.

Между тем в период расцвета средневекового искусства многие поколения художников Запада и Востока видели в мифе о божестве, принесшем себя в жертву, великую неизъяснимую загадку, стремились раскрыть ее человеческий смысл, придать наглядный характер этому мифу и таким образом взглянуть на тайну учения о воплощении божества. Ради этого они то приближали миф к земному, то, наоборот, отрывали его от земного. Это была цепь настойчивых усилий человеческого самосознания, история его побед и поражений.

В XIV—XV веках — в тот период, к которому примыкает «Распятие» Дионисия, в Византии и в других православных странах получают широкое распространение возникшие еще много раньше изображения «Распятия» как «великого зрелища» на Голгофе в присутствии ближних Иисуса, а также множества свидетелей, воинов, окружающих крест и сидящих у его подножия и играющих в мору и т. п. В «Распятии» на реликварии кардинала Виссариона в Венеции (как и у ван Эйка в картине в Нью-Йорке) наиболее полно представлено все происходящее на Голгофе. На этом пути искусство достигает предела, за которым тайна готова превратиться в занимательное зрелище (либо в бессмысленную суету, как в венской картине П. Брейгеля «Шествие на Голгофу»).

Однако одновременно с этим как у византийцев, так и на Западе возникает потребность сосредоточить внимание на фигурах Христа, богоматери и Иоанна. В этих случаях зритель получает возможность как бы прикоснуться к телам Христа и свидетелей его крестных мук, ощутить безысходность драмы, на которую обрек себя сын человеческий.

В русской иконописи XV века получает преобладание не «великое зрелище» на Голгофе, но и не три фигуры, из него извлеченные. В России распространился сокращенный вариант

«великого зрелища». Пять-шесть фигур должны дать понятие о толпе по принципу: часть вместо целого. Преобладание этого типа можно объяснять себе тем, что распятие в качестве одного из праздников заняло свое место в «праздничном ряду» иконостаса. Сокращенное распятие должно было напоминать о Голгофе, всего лишь напоминать о ней, и вместе с тем легко читаться издали.

В XV веке в Москве, Новгороде и в других городах распространяется этот «перевод» распятия, но он не воспроизводится в точности, а почти всегда варьируется. Каноны и отступления от них, переводы и их варианты постоянно встречаются в древнерусской иконописи. До недавнего времени в существовании «переводов», «прорисей» видели признак несамостоятельности древних мастеров. Иконографические прориси пытались сделать основой классификации икон по школам. Между тем изучение иконографических типов, а также отступлений от них имеет значение не только для классификации, но и для интерпретации икон.

Дж. Уистлер считал, что зритель смотрит на картины в соответствии с тем, к чему он приучен другими картинами. Это в еще большей степени относится к иконописи. Чтобы понять и оценить ту или другую икону, точнее, ее художественное значение, необходимо не только уяснить себе, из какого прототипа исходил ее автор, но и установить, в чем он от него отступал. Отсюда так важно сравнительное изучение иконографии. Путем сличения двух вариантов на одну тему можно уловить не только стилистические, но и семантические различия между ними. Каждый новый вариант по отношению к предыдущему может рассматриваться как его комментарий.

Мы сравним здесь три варианта одного и того же перевода, что и «Распятие» Дионисия: икону Благовещенского собора, новгородскую икону Третьяковской галереи и икону Русского музея. В варианте из Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре не сохранилась первоначальная фигура распятого, и потому к сравнению могут быть привлечены только фигуры богоматери и женщин вокруг нее. *Илл. 82, 83*

В иконе Благовещенского собора представлено всего лишь пять фигур, то есть нет ничего заимствованного из великого зрелища. Все происходит на земле, неба видно очень мало, сильно подчеркнута горизонталь креста, и потому в фигурах не чувствуется взлета. Фигура Христа не превосходит предстоящих. В фигуре Марии подчеркнут жест моления, ее колени чуть согнуты, Иоанн не опирает голову о руку, в фигуре Христа нет гибкости, как в иконе Дионисия. Темные фигуры вырисовываются на светлом фоне. Всем этим в «Распятии» подчеркивается страдание, свойственный византийской живописи драматизм.

Новгородское происхождение иконы Третьяковской галереи подкрепляется ее близостью к распятию в святцах из Софийского собора[6]. Но в иконографическом отношении оно ближе к Дионисию. На небе представлены ангелы, Церковь и Синагога и, кроме того, луна и солнце. Однако в отличие от «Распятия» Дионисия новгородская икона растянута вширь, фигуры на небе тесно сдвинуты и включены в статическую форму опроки-

[6] В. Н. Лазарев. Двусторонние таблетки св. Софии в Новгороде. М., 1977, таб. XVI.

нутой пирамиды. Благодаря отчетливой передаче деталей архитектуры стены Иерусалима выступают вперед, группа фигур воспринимается плоскостно, усилена узорность форм. Все более тяжеловесно, строго очерчено, ограничено, и потому нет одухотворенности, как в иконе Дионисия. Новгородская икона не столько сотворена, сколько сделана.

Третья икона «Распятие» Русского музея датирована 1512 годом и подписана мастером Ефремом. Но это всего лишь ремесленная, неуклюжая парафраза почти того же перевода, что и икона Дионисия. Сопоставление с иконой 1512 года создания Дионисия убеждает в том, как много значит в иконописи гений мастера. В иконе Русского музея почти те же мотивы и та же композиционная схема, но фигуры тяжеловесны, неуклюжи, их очертания бесформенны, соотношения нарушены, пропорции искажены.

Сравнительное изучение икон на одну и ту же тему обостряет глаз исследователя, сосредоточивает его внимание на эстетическом моменте. Оно дает гарантию того, что мы касаемся художественной сущности, а не случайных внешних признаков отдельных вариантов.

В своей «Исторической поэтике» А. Веселовский[7] обращал внимание на простейшие повествовательные единицы, которые лежат в основе всей мировой литературы. Аналогично этому простейшие изобразительные единицы существовали и в живописи. Здесь достаточно привести схемы изображений евангельских сцен, так называемых праздников в иконописи. Это поможет войти в понимание темы — распятие.

7 А. Веселовский. Историческая поэтика. М., 1940, с. 50.

Но прежде необходимо сказать о той структуре, которая независимо от характера изображения лежит в основе каждой иконы, отчасти сохранилась в алтарных образах Возрождения, но полностью утратилась в живописи Нового времени. Решающее значение в ней имеет средняя ось, стержень изображения, по которому обычно располагался главный персонаж и которому подчинены боковые поля и все, что на них изображалось. Плоскость иконы мысленно делилась по вертикали на три зоны: нижняя, самая узкая могла означать преисподнюю, средняя — мир человека на земле, верхняя — небо. Иногда эта верхняя зона обрамлялась полукругом, куполом неба. Это членение доски служит основой знаковой системы иконописи.

В средние века богословы считали, что между темами из ветхого и нового завета существует таинственная связь, как между пророчествами и их исполнениями. Прообразом распятия считали убийство Каином Авеля, а также Медного Змия на кресте, спасшего евреев в пустыне. Большинство этих параллелей основано на сходстве значения этих событий. Между тем при их изображении в искусстве возникали другого рода параллели, которые также наводили на размышления. Эти параллели имеют не меньшее значение, чем те, которые признавали богословы.

Для того чтобы вскрыть внутренний смысл событий Голгофской драмы, Матисс в Капелле Четок в Вансе ограничился их лаконичными схемами. Схематические рисунки главнейших праздников в русской иконописи помогают вскрыть те изобразительные элементы, из которых слагается схема распятия.

С помощью этих схем можно обнаружить и внутренние связи, существующие между разными темами.

В «Крещении» Христос поставлен по средней оси среди Иоанна и ангелов, он обнажен, как «новый Адам», таким он будет и на кресте. *Илл. 86*

В «Несении креста» фигуре Христа противостоит диагональ креста: крест, на котором он будет прославлен,— это тяжелый груз, который он едва влачит на плече.

Во «Входе в Иерусалим» фигура Христа поднимается над толпой, над ним высится дерево, подобие древа жизни, из которого, согласно легенде, был сколочен голгофский крест.

В «Распятии» фигура Христа высоко поднимается над людьми, его фигура совпадает с главной осью иконы и со стволом креста.

В «Снятии» высится крест, но тело мертвого Христа пересекает его по диагонали.

В «Оплакивании» также нередко высится крест, но ему резко противостоит горизонталь мертвого тела Христа.

В «Сошествии во ад» фигура Христа находится на главной оси, порой от нее отступает, но она постоянно поднимается над изводимыми из ада праведниками.

«Распятие» — это наиболее значительный праздник не только потому, что в нем воплощен главнейший догмат христианства. Созданный многими поколениями образ распятия синтезирует в себе черты и мотивы, присущие другим праздникам: наготу Христа, древо жизни, совпадение фигуры со средней осью, ее превосходство над предстоящими и т. д.

Рублев в своей «Троице» освобождает традиционную иконографию от всего, что способно отвлечь внимание от самого главного. Дионисий также извлекает из традиционной иконографии зерно, благодаря чему событие евангельской легенды приобретает значение символа христианского учения о явлении бога в образе человека и о его добровольной смерти.

Из рассмотрения схем праздников нельзя извлечь вывод, имеющий прямое отношение к «Распятию» Дионисия. Но оно подводит нас к пониманию о б р а з н о г о м ы ш л е н и я древнерусских мастеров.

Если описывать «Распятие» Дионисия так, как принято описывать картины, то получится приблизительно то же самое, что говорится об иконе в «Каталоге древнерусской живописи Третьяковской галереи»: «За крестом высится иерусалимская стена... Богоматерь поддерживает Мария Магдалина... Иоанн поник, прижав руку к груди... Лонгин, уверовавший в Христа, взволнованно поднимает руку... два ангела стремительно несутся к Христу... два других летят вслед за Церковью с чашей и за Синагогой, покидающей сцену» и т. д. и т. п.

Но такое описание дает представление лишь о зрелище, которое воспроизводил Дионисий, а не о его создании. Оно не дает понятия о том художественном мире, который предстает зрителю в создании великого мастера.

Для того чтобы приблизиться к его пониманию, нужно начать с того, что Дионисий исходил из «Распятия» как «большого зрелища». Представлено у него всего лишь одиннадцать фигур, некоторые из них на земле, другие на небе. Христос между

небом и землей. Следовательно, нет ощущения одиночества Христа и двух свидетелей. Но эти одиннадцать фигур дают представление о том, что заключительный акт Голгофской драмы совершается «на миру».

Можно допустить, что мастер, как цитаты, заимствовал изобразительные мотивы своей иконы у своих предшественников и современников. Но самое главное — это то, что он расположил фигуры и предметы согласно наперед установленной структуре, сопоставил их таким образом, что они дают представление об их немом диалоге.

Дионисию ставили в упрек, что фигуры не вполне устойчиво держатся на земле. Допустим, что это так, но происходит это не потому, что ему не удавалось их прочно поставить, а потому, что в его иконах они живут иной жизнью, чем на земле. Действительно, богоматерь у Дионисия не так устойчива, как люди у Мазаччо. Но не нужно забывать, что не только одна эта фигура нарушает у него законы тяготения. Церковь и Синагога проплывают по небу, хотя лишены крыльев, а висящий Христос кажется парящим.

В иконе Дионисия представлен определенный момент: Христос висит, богоматерь высится, Иоанн сник, воин рвется к Христу. И вместе с тем время остановилось, ничего не происходит, все существует как выражение вечных, неизменных законов бытия.

Бо́льшую часть иконы занимают фигуры, стоящие на земле. Они наиболее тяжелы, объемно пространственны и располагаются в несколько планов. Более облегченные фигуры пребывают на небе, это ангелы и аллегории. Неба в иконе Дионисия больше, чем в большинстве других «Распятий». Ни одна из этих парящих фигур не закрывает другую — все они плавают в эфире.

В черном пролете скалы едва различим череп Адама. Как и ангелы, он принадлежит иной сфере бытия, чем предстоящие. Здесь все как в негативе: белый череп на темном фоне.

Характерной особенностью «Распятия» Дионисия является то, что большинство изображенных в нем предметов более похожи на знаки, чем на изображения. Точно провести границу между изображением и знаком трудно, ибо в каждом изображении есть элементы знака, и наоборот. Но изображение тяготеет к полному, всестороннему воспроизведению предмета, а знак тяготеет к лаконичной передаче и дает представление о целом разряде предметов. Знаки, как иероглифы, имеют постоянный характер и могут без изменений повторяться в разных контекстах.

Превращение изображения в знак наиболее ясно сказывается в древнерусских шитых плащаницах, в частности, в пелене 1452 года в Новгородском музее. В нем изображено евангельское событие «Оплакивание Христа»: лежащее тело мертвого Христа, по сторонам от которого находятся Мария, Иоанн, ангелы, стоящие или летящие с неба. В новгородской пелене имеются еще четыре символа евангелистов по углам. Фигуры располагаются строго симметрично. Тесно размещенные на плоскости ткани, они почти не закрывают друг друга. Тела приравниваются к звездочкам и кружочкам, заполняющим пус-

Илл. 81

тое поле, а также к шрифту надписи на полях. Нечто подобное шитью можно видеть и в «Распятии» Дионисия, особенно в верхней части иконы, и в этом отношении она решительно отличается от византийской иконы на реликварии кардинала Виссариона, хотя в обоих случаях богословское значение и иконография почти тождественны.

Уподобляясь знакам, предметы и тела в иконе Дионисия теряют долю своей телесности, становятся бесплотными, невесомыми, и поэтому они могут держаться в воздухе, в пространстве. Тело распятого немного свисает, и вместе с тем он легко парит в пространстве. По той же причине и фигура богоматери кажется неустойчивой. Иоанн чуть наклонился вперед и может упасть.

Вместе с тем предметы в иконе существуют вне времени и пространства. Ангелы, следующие за аллегорией Церкви и Синагоги, плывут в небе, два других ангела летят по направлению к голове Христа. Но все они как бы остановились. Превращение в подобие знаков сказывается и в понимании персонажей. Между фигурами Марии, Иоанна, Лонгина и аллегориями нет существенного различия. Мария — это воплощение моральной стойкости, Иоанн — скорби, Лонгин — восторженности. Фигура Христа тоже почти аллегорична, и в этом она отличается от того «исторического Христа», которого изображали в сценах его земной жизни. Значение каждого представленного предмета в иконе Дионисия угадывается без труда даже современным человеком, мало сведущим в иконографии. Но помимо своего прямого значения каждый предмет иконы имеет еще иной смысл. Разобраться в их семантике нелегко, но игнорировать ее значит обеднить понимание памятника.

Остановимся на главных образах иконы, прежде всего на изображении креста. Черный крест на светлом фоне ясно читается как сколоченный из деревянных досок и водруженный на скале предмет. Вместе с тем пирамидальный черный пролет скалы сливается с крестом. Не столько сама скала, сколько этот пролет может быть понят как основание креста, кажется, что черный крест вырастает из черной пирамиды, и вспоминается, что крест — это и легендарное дерево, о котором существовало множество сказаний, в частности сказание о том, как оно выросло над черепом Адама и как позднее было открыто царицей Еленой.

Крест вырастает и раскидывает ветви. Этому не противоречит тот факт, что кресту соответствует фигура распятого, поперечная перекладина креста усиливает его антропоморфность. Крест не только раскидывает ветви, но и раскрывает свои объятия. «Порою я как дерево» (Р. М. Рильке).

И, наконец, последнее: поскольку стержень креста совпадает с главной осью иконы, он приобретает более широкое значение: в нем заключен порыв в направлении всех мировых координатов. Сходным образом говорится о кресте в одном немецком средневековом стихотворении:

Его вершина обращена к небу.
Рукава во все концы земли,
Средний ствол, на котором висит мертвое тело,

Стоит на преходящей земле.
Верьте мне: в этом заключен
Великий смысл [8].

8 Religiose deutsche Dichtung. Herausgeg. von H. J. Genenti. 1964, p. 67.

К этому нужно прибавить еще несколько слов по поводу того, что происходит вокруг перекрестья. Фигуры летящих ангелов не были изобретены Дионисием. Но их расположение в его иконе совсем иное, чем в пелене 1445 года. Там они всего лишь заполняют пространство и все обращены к центру. В «Распятии» Дионисия два верхних ангела летят по направлению к голове Христа, выражая этим сострадание к его мукам. Два ангела внизу менее стремительно и более плавно пролетают мимо распятого, сопровождая Церковь и Синагогу. Церковь протягивает чашу, чтобы собрать капли крови из прободенного бедра Христа. Ее роль понятна тому, кто знаком с иконографией. Синагога поворачивает голову назад, этим как бы замедляя движение.

Шесть летящих фигур расположены вокруг перекрестья, образуя подобие лиственной кроны креста. Здесь вступает в силу метафорический момент. Если в животворящем кресте есть сходство с выросшим над головой Адама деревом, то ангелы уподобляются не то сказочным птицам, прилетевшим на его ветви, не то цветам, распустившимся на его кроне. Трудно настаивать на том или на другом подтексте, так как метафора звучит у Дионисия под сурдинку. Во всяком случае, он позаботился о том, чтобы симметрия двух красных одежд ангела и аллегории Церкви утверждала покой вокруг головы Христа. Этим ослабляется прямое значение фигур. Одежды Церкви и ангела по сторонам от тела Христа, два красных пятна, как листья, составляют неотделимую часть розетки. Уподобление креста священному дереву подкрепляется этим [9].

9 З. Троицкий. Крест, древо жизни.— «Светильник», 1914, № 3, с. 49.

Переводя зрительные образы на язык слов, пришлось сослаться на литературные тексты, на сказания о животворящем кресте, но эти ссылки не обязательны, так как Дионисий пользовался пластическими метафорами, а не словесными. Они составляют всего лишь подтекст иконы. Его раскрытие может показаться преувеличением, натяжкой. Но отрицать роли подтекста невозможно, тем более, что он дает о себе знать и во многом другом, прежде всего во взаимоотношении тела Христа и креста.

В византийских распятиях XIII—XIV веков, равно как и готических и отчасти итальянских, мертвое тело Христа свисает с креста, отражается от него, ему противостоит. В иконах из Благовещенского собора и Русского музея тело Христа сливается с тяжелыми досками креста, подчиняется ему. В «Распятии» Третьяковской галереи как фигура Христа, так и крест включены в опрокинутую пирамиду.

У Дионисия тело почти сливается с крестом и вместе с тем сохраняет органичность, свободу движения, Христос раскрывает объятия, перекладина креста следует за очертаниями его тела, подчиняется его воле. Из этого возникает и особый смысл. Тело Христа почти становится зна́ком, а с другой стороны, знак превращается в живое тело человека. Древо как бы процветает, оживает. В этом есть аналогия с представ-

лениями о воплощении божества, об очеловечении Христа и обратно — об уподоблении человека богу, его обожествлении.

В иконе Дионисия между фигурами возникают очень тонкие, едва уловимые глазом, но все же очень важные взаимоотношения. В их значении можно убедиться путем сравнения этого шедевра с вариантами, в которых они отсутствуют.

Плавный изгиб тела Христа вызывает впечатление, будто фигура Марии чуть откинута назад, в ту же сторону склоняется Иоанн. Вместе с тем склоненной голове Христа соответствует склоненная голова Иоанна, а поднятой голове Марии — поднятая голова Лонгина. Бросается в глаза, что с корпусом Христа «рифмуются» четырежды повторенные очертания тел летящих ангелов и аллегорий.

Как в «Троице» Рублева, так и в «Распятии» Дионисия безмолвный разговор между персонажами находит себе выражение в наклонах их голов. «Распятие» Дионисия в этом отношении ближе по духу к Рублеву, чем иконы на ту же тему его ближайших последователей и современников[10].

Часто говорится о том, что икона — это окно, но не в мир реальности, как картина, а в мир потусторонний, горний. Здесь нет необходимости спорить о том, куда открывается икона. Достаточно сказать, что икона, в частности «Распятие» Дионисия, воспринимается как окно, за которым открывается особый мир. Предметы располагаются в нем в несколько планов в нижней части иконы, где впереди стоят Мария и Иоанн, за ними другие женщины и Лонгин, а еще дальше за ними прозрачные, легко намеченные стены Иерусалима. Реющие в небе фигурки ангелов, а также аллегорий вносят в икону элемент пространственной глубины. Переданные при помощи нежнейших оттенков планы в иконе не так четко разграничены, как в европейской живописи после Джотто или в русской живописи в Волотовских фресках. Но все же нет необходимости отрицать в иконе Дионисия чередования планов.

Термин «обратная перспектива» не в состоянии определить своеобразное пространство иконы, в частности «Распятия» Дионисия. Конечно, древнерусскому мастеру даже в голову не приходило передавать то, что должно открываться взору главного персонажа иконы Христа. В иконе передано то, что рисовало воображение мастеру, что воспринимается и зрителем, как пространство, в котором живут и движутся люди. Если отсчитывать планы по земле, то можно определить, где он должен находиться. Вместе с тем, нарушая эту последовательность, фигура Христа на кресте явно выпирает вперед. В отличие от «Распятия» Благовещенского собора, эта фигура вносит в икону Дионисия иррациональный момент.

Одновременно с этим в иконе можно отметить еще одну особенность. Расположенный по средней оси крест с Христом в известной степени отождествляется с доской иконы как предметом. Доска иконы соответствует пропорциям креста. В результате крест — это не только предмет, изображенный на плоскости, он сам воздействует как предмет, занимающий место в реальном пространстве. Его можно сравнить с раннеитальянскими «Распятиями» или более поздними русскими резными крестами, с фигурами Марии и Иоанна под перекрестьем.

10 M. Alpatoff. La Trinité dans l'art byzantin et l'icône de Rublev. «L'Echos d'Orient», 1926, № 146.

«Распятие» Дионисия — это не только изображение одного из эпизодов голгофской драмы, но еще и предмет-двойник, как ясли в Греччо или древнерусские плащаницы, которые как реликвии клали на алтари. В этом проявляется представление о священном магическом значении креста, поклонного, надгробного креста, помогающего побеждать врагов, отгонять дьяволов и т. п.

От этого представления об иконе как предмете зависит и характер фигур. На человека, воспитанного на образцах искусства XIX века, группа богоматери, падающей в обморок, у

Илл. 84 Дуччо более воздействует, чем спокойная фигура в «Распятии» Дионисия. Действительно, у Дуччо изображено, как Мария теряет сознание, как ее руки бессильно повисли, как ее тело поддерживают жены[11]. Каждое лицо выражает участие к ее горю. В группе женщин у Дионисия больше сдержанности и даже скованности. Но было бы наивно видеть в этом признак неумелости Дионисия. Нельзя корить его за то, что в этой группе он отступает от Рублева и его современников. Его задача была иной. В его Марии мы находим не только сдержанность, «этос», о котором знали уже византийцы. Мышление Дионисия метафорично. Фигура богоматери у него подобна колонне («Стена еси девам» — этот стих из Акафиста он превосходно

Илл. 85 передал в росписи Ферапонтова монастыря). И в этом ее особая прелесть.

11 G. Edgell. An Important Triptych of Sienese Trecento. Bulletin of the Museum of the Museum of Fine Arts, Boston, 1946, June, p. 35.

В русских иконах, независимо от того, что в них изображено, сами формы оказывают сильное воздействие на глаз зрителя.

В «Распятии» Дионисия нужно прежде всего отметить про-

Илл. 82 порции. Можно допустить, что Дионисий исходил из той же прориси, что и автор новгородской иконы Третьяковской галереи. Но эти прориси «инструментированы» обоими мастерами по-разному. В новгородской иконе пропорции доски близки к квадрату. Этим усилено значение поперечной перекладины креста, а также горизонтальность края стены Иерусалима. Голова Христа кажется опущенной. Сцена носит более земной характер.

«Распятие» Дионисия образует сумму из шести квадратов, вся икона устремлена кверху. Ствол креста растет, фигура богоматери полна порыва к небу, Лонгин также повернут к нему как свидетелю его обращения. Пропорциям доски соответствуют и пропорции фигур.

Нужно мысленно отвлечься от того, что представлено у Дионисия и в новгородской иконе, чтобы оценить значение геометрических форм, которые лежат в их основе. В новгородской иконе плотная опрокинутая пирамида падает сверху вниз и как бы рассекает группу предстоящих. У Дионисия ствол креста, вопреки своей ажурности и хрупкости, торжествует над всем тем, что в иконе есть косного и земного. Мимо него слева проплывают ангелы и аллегории, а он останавливает их полет и включает их в воображаемый ореол вокруг тела распятого.

Описания иконы Дионисия до сих пор ограничиваются перечислением красок, какими пользовался художник: розовато-красных, бледно-малиновых, бледно-зеленых, желтых, бирюзовых, зеленовато-желтых и т. д., и т. д. Как будто сухой перечень

красок способен дать понятие о колорите. Между тем краски Дионисия подчиняются своей закономерности. Во-первых, у него четко противопоставлены очень темные, почти черные тона с очень прозрачными и светлыми. Во-вторых, в пределах каждого полюса тонко дифференцированы световые и цветовые оттенки. Это решительно отличает икону Дионисия от византийских и новгородских икон. Темным тонам уделено меньше места: крест, пролет скалы, мафорий Марии. Светлые тона преобладают и почти сливаются с золотистым тоном. Белый плат на чреслах Христа противостоит черному кресту. Таким образом, в иконе есть и резкие контрасты и нежные переходы — это обогащает ее цветовую шкалу. Два ярко-красных пятна одежды Церкви и ангела уравновешены. Красный плащ Лонгина соответствует розовому хитону женщины за Марией. Темный мафорий Марии более тяжел, чем плащ Иоанна, зато цвет плаща более динамичен, так как поверх малинового тона положены голубые блики.

Общее впечатление от красок — это преобладание лучезарности и прозрачности. Действие происходит на земле на краю черной пропасти, но краски пронизаны светом, прозрачны, почти как в витражах или акварелях. Небесный свет торжествует над пещерным мраком.

Композиция, формы, семантика, краски иконы «Распятие» Дионисия были рассмотрены порознь. Но они составляют не простую сумму. В раскрытии их взаимоотношений главная трудность научного анализа. Исчерпать их почти невозможно. Число «сцеплений» в романе, говорил Л. Толстой, бесконечно.

Существенная особенность «Распятия» Дионисия заключается в том, что оно легко допускает переход с одного уровня восприятия на другой. Образ может восприниматься издали, причем в этом случае в нем будет преобладать схема: крест и две группы предстоящих. На более близком расстоянии в фугу включаются другие голоса: становится различимо то, что происходит на небе. Совсем вблизи можно разглядеть ангелов, их взаимоотношения с аллегориями, поворот головы Синагоги и т. д.

Различные уровни допустимы и в понимании того, что значит вся сцена.

В одной графической схеме почти невозможно ухватить все заключенные в этой иконе закономерности. Помимо контурных очертаний предметов, в этой схеме переданы пунктиром и те конфигурации, которые лишь подразумеваются. Все вместе они образуют прочный сплав, запутанную сеть, нити ее причудливо переплетаются, формы неотделимы друг от друга. *Илл. 87*

Не нужно думать, что многозначность иконописи — плод глубокомыслия богословов, сочинявших иконографические программы. Это — выражение смысловой емкости каждого образа, созданного художником.

Буквальное значение «Распятия» — это казнь Христа, мученичество на Голгофе. Однако уже с тех пор, как осужденных перестали распинать, первоначальный смысл распятия стал улетучиваться, но не исчез полностью. В русских распятиях, не в пример византийским, итальянским и особенно нидерландским и испанским, менее выражены страдания, предсмерт-

ные муки Христа, на них намекает лишь изгиб его корпуса. Уже византийские авторы ставили себе задачей через созерцание сцены на Голгофе преодолеть ужас. К числу распятий, способных вызвать подобное духовное очищение, принадлежит икона Дионисия. Аналогию к этому можно видеть в изображениях Себастьяна в итальянском искусстве XV века, пронзенного стрелами, но сохраняющего спокойствие, умиротворяющего зрителя своей юношеской красотой.

В связи с этим можно утверждать, что главный смысл «Распятия» Дионисия — это непостижимое чудо, превращение унижения и страдания богочеловека в его возвеличение и прославление, его смерти — в символ бессмертия. В западной живописи того времени чудеса выглядят обычно как нарушения естественного порядка, который утверждался в искусстве, и потому в них постоянно есть известная надежда. В иконописи, в частности у Дионисия в его «Распятии», изображение — это не кусочек реального или воображаемого мира, как в картине, а как в гербах, в виньетках, в картушах сопоставление предметов разнородных, но силою ассоциативного мышления соединявшихся в сознании человека. «Распятие» Дионисия — это сумма знаков, почти аллегорий: Христос — это красота, победившая страдания, Мария — это мужественное спокойствие женщины, Иоанн — это покорная скорбь юноши, Лонгин — это восторг воина-неофита и т. д.

Древние гностики утверждали, что Христос всего лишь казался человеком, его страдания на Голгофе были чем-то призрачным. У Дионисия непостижимость голгофского чуда превращается в реальность художественного порядка. Нерасторжимая цельность его композиции, гармония пропорций, форм и красок не только радуют глаз, но и поднимают дух зрителя. Чудо как преодоление коренных противоречий бытия, божественного и человеческого становится зримым, доступным человеку.

В Древней Руси многие, может быть, даже большинство, видели в иконах предметы слепого почитания и поклонения, способные дать человеку исцеление от бед и земные блага. Были любители иконописи, которые ценили в ней соблюдение канонических правил, традиций, обрядов, а также искусное, порой виртуозное исполнение. Что же касается таких шедевров, как «Троица» Рублева и «Распятие» Дионисия, то они создавались ради художественного созерцания, для «замедленного чтения», о котором современному зрителю бывает трудно составить себе представление.

В этой статье делается попытка перевести на язык современных понятий и подвергнуть анализу то, что в старину постигалось чисто интуитивно. Созерцание таких художественных шедевров, как иконы Рублева и Дионисия, не следует отождествлять с сопереживанием, с сочувствием, с растроганностью и взволнованностью зрителя, к которым взывают памятники поздней готики. Созерцание, ради которого создано «Распятие» Дионисия, носит более имперсональный и возвышенный характер.

В греческом театре кровопролитие скрывалось от зрителя, чтобы не оскорблять его вкуса. В «Распятии» Дионисия оно также вынесено за скобки. Отсюда ощущение редкой чистоты

и одухотворенности. Человеку открывается путь в эмпиреи, он погружается в лучезарный эфир.

Протянуть нити от сложной структуры «Распятия» Дионисия к историческим и социальным условиям, в которых оно возникло,— трудная задача. Прямолинейность в ее решении недопустима, всякая натяжка способна скомпрометировать самую постановку вопроса.

В годы возникновения «Распятия» Дионисия в русском обществе сохранялись почти нетронутыми патриархальные устои, потребность мыслить общезначимыми категориями. Отсюда традиционность иконографического типа, иератичность образов. Великий художник говорит не только от своего лица, но и от лица всей общины.

В годы объединения страны в искусстве усиливается тема прославления людьми небесных сил. Сцены «Акафиста» Дионисия в Ферапонтовом монастыре выражают эти настроения. Недаром и в его «Распятии» предстоящие Мария и Иоанн *Илл. 85* выглядят как девы по сторонам от Марии в прекрасной ферапонтовской фреске «Стена еси девам». Предстоящие не столько сопереживают мукам распятого, сколько поют ему славу. Сходство структуры этих двух совершенно различных по сюжету произведений Дионисия — знаменательный факт. Оно говорит о том, что он вовсе не копировал «переводы», а пересоздавал их соответственно своим представлениям о мире.

Перед русскими людьми тогда еще стояла возможность выбора. Они предпочитали идти путем конформизма за Иосифом Волоцким, заботиться о церковном благолепии, об обрядовой стороне религии. Другие могли следовать путем Нила Сорского, развивая в себе способность к самоуглублению и к созерцательности, к духовному подвигу и к «умной молитве». Иосиф Волоцкий высоко ценил Дионисия, но в искусстве великого мастера многое, едва ли не главное роднит его с Нилом Сорским. «Распятие» Дионисия вместе с фресками Ферапонтова монастыря и с «Апокалипсисом» Кремлевского мастера принадлежит к числу произведений древнерусской живописи, в которых решающее значение имело творческое вдохновение, озарение самого художника.

Уже с середины XVI века это стало невозможным, Стоглав нормировал, канонизировал образцы, отравил ядом надуманной догматики и учеными аллегориями иконопись. Мастера стали утрачивать способность мыслить красками.

Если после всего, что было сказано о достоинствах «Распятия» Дионисия, необходимо сказать и о том, чего ему не хватало, то, конечно, не владения художественными средствами Ренессанса (анатомией, перспективой и т. п.). Дионисий велик именно таким, каким мы его знаем. В упрек можно поставить ему разве лишь то, что, как и у Рублева, его высшие достижения не стали рычагом художественного развития. Дионисий оказал большое влияние на русскую школу. Но его «Распятие» — это единственный неповторимый шедевр.

Не следует представлять, что древнерусская иконопись была отделена непроходимой преградой от Запада. Несмотря на оторванность, древнерусские мастера стояли перед сходными задачами. В своих решениях они иногда удивительно сходились.

В понимании распятия древнерусская иконопись ближе всего к западному искусству раннего средневековья. В каролингских и романских распятиях, в частности, в окладах евангелий, в миниатюрах и витражах страдания распятого обычно преодолены. Христос просто не замечает их на кресте и торжествует над ними победу. Драматизм отчасти преодолевается драгоценностью золота и камней, которыми благочестивые вкладчики украшали изображения распятий.

В готике, особенно среднеевропейской, в распятиях побеждают человеческие страдания, они вызывают жалость к несчастному распятому. Подобное понимание оставалось глубоко чуждо русскому искусству. Тело Христа в готических распятиях извивается от невыносимой муки. Христос — это «человек страдания» (сюжет, лишь много позднее через украинское барокко проникший в русскую народную скульптуру и живопись).

В поздней готике в изображении распятия преодолевается иератизм. В нидерландской и немецкой живописи XV—XVI веков нередко ось креста не совпадает с осью картины. Распятие перестает быть предметом поклонения. Главное место в картинах начинают занимать фигуры святых у подножия креста, иногда портреты заказчиков или самого художника.

Русская иконопись XV века ближе к итальянской школе уже по одному тому, что итальянцы преодолевали готику и стремились к классическим идеалам. У раннеитальянских мастеров (Мазаччо, А. дель Кастаньо) «Распятие» — это демонстрация человеческих тел, всей своей сущностью восстающих против физических страданий. Позднее побеждает созерцательное, а иногда и сентиментальное отношение к теме, героизм, красота, выражение душевной чистоты. В самом строении живописного образа утверждаются согласие, чувство меры, пропорциональность, и это сближает итальянскую школу с древнерусской.

В «Распятии» Антонелло да Мессина в Лондоне торжествует покой, как и у Дионисия. Тело мертвого Христа высоко поднято к небу. Далекий мирный пейзаж как бы утверждает земной человеческий мир, ради которого Спаситель принес себя в жертву. Моральная чистота и ясность духа придают этой картине очарование, хотя черты жанра, обыденности в ней несомненно присутствуют.

Еще ближе к «Распятию» Дионисия лондонская картина на ту же тему молодого Рафаэля. Драматизм преодолевается в ней красотой обнаженного тела Христа, ясностью пропорций. уравновешенностью композиции. Как и у Дионисия, фигуры ангелов носят плоскостной характер, тогда как тела коленопреклоненных свидетелей на земле более осязательны и ясно расставлены в пространстве. И Рафаэль и Дионисий не знали памятников античной живописи, которые в наши дни общеизвестны. Но в своих «Распятиях» они дали свое возвышенное и одухотворенное истолкование античной темы апофеоза героя.

В противовес Рафаэлю, в поздних рисунках «Распятия» Микеланджело драматизм достигает высшей степени. Искренность чувств и сила пластического выражения в них изумительны. Могучее тело Христа тщетно стремится избавиться от пут,

это христианский Прометей. Свидетели словно чувствуют свою вину, но не решаются возвести очи к тому, что творится рядом с ними. В сущности Микеланджело своими рисунками перечеркивает миф о Голгофе. В его мире страдание безысходно и бессмысленно, а страдалец одинок.

Задача этого этюда о «Распятии» Дионисия — преодолеть ту вынужденную поверхностность суждений об этом шедевре, которая неизбежна в популярных обзорах русского искусства, во всякого рода «коммерческих» изданиях по искусству. Это попытка рассмотреть всю сложность структуры образа, его многогранность. Ради выявления этого привлечены аналогии из русского, византийского и западного искусства. В некоторых случаях приходилось ограничиться намеками, вместо доказательств — образными выражениями и ссылками.

Многие еще считают излишним вдаваться в подробные рассмотрения памятников и предпочитают ограничиваться общими суждениями о них. По их мнению, попытки вникнуть в жизнь художественных форм грозят опасностями субъективизма. Избежать в своих суждениях пристрастности — это задача каждого исследователя. Но искусство не дается вне субъективного его восприятия. Если поставить своей задачей полностью его избежать, то придется ограничиться лишь каталожными сведениями о памятниках, как-то: размеры, материал, техника выполнения, время создания, имя автора. История искусства окончательно превратится тогда в сухой реестр.

Все, что сказано в этой статье, может показаться мало пригодным для истории искусств. Она не будет знать, что делать с приведенными здесь наблюдениями. Но это не значит, что их можно миновать. Это значит, что самое содержание истории искусств должно быть пересмотрено.

ЗНАЧЕНИЕ ЭРМИТАЖА
В РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Когда речь заходит об основании Эрмитажа, обычно припоминаются те поступления и приобретения коллекций и картин, которые в совокупности составили то, что мы видим теперь в его гостеприимных залах. В этом собирательстве, как и во всяком другом, играли известную роль счастливые случайности. Такими случайностями было то, что в 60-х годах XVIII века финансы прусского и саксонского королей оказались расшатанными и две превосходных коллекции попали не в Берлин и не в Дрезден, а в Петербург, к Екатерине II, и легли в основу ее Картинной галереи. Говоря об основании Эрмитажа, иностранные авторы до сих пор склонны придавать решающее значение меценатству Екатерины: одни восхваляют ее беспримерную щедрость, другие — ее хороший вкус. Нет необходимости отрицать роль случайностей и роль личностей в истории Эрмитажа. Но для того чтобы понять глубокий смысл возникновения Эрмитажа, более важны общие закономерности художественной жизни России того времени.

Собирательство художественных произведений существовало еще в Московской Руси. Иван IV обогатил Успенский собор Московского Кремля шедеврами древней иконописи, вывезенными им из Новгорода (многие из них сохранились до наших дней). Но привоз икон в Москву был карательной мерой грозного царя против мятежного города. В известной картине Литовченко представлено, как тот же Иван показывает послам английской королевы свои художественные сокровища — это нечто вроде бряцания оружием или, точнее, мошной. Оружейная палата и доныне напоминает нам о том, что московские государи видели в драгоценных дарах, поднесенных им иностранными послами, признание их силы и могущества. Все эти золотые блюда, кувшины, седла, чепраки, всевозможное оружие так ослепительно роскошны, что в Оружейной палате трудно забыть, что находишься в кладовой скопидомных московских царей.

Решительный перелом в самом принципе собирательства произошел при Петре I. В Кунсткамере победила характерная для того времени любознательность по отношению ко всему, что «зело старо и необыкновенно». Впрочем, в современном

человеке Кунсткамера с ее заспиртованными ублюдками не вызывает особого восхищения. При виде отталкивающего уродства мы говорим «настоящая Кунсткамера», забывая, что самое название включает слово «кунст» (искусство) и что в ней хранилось среди прочего и скифское золото.

Эрмитаж возник более двухсот лет назад в качестве частного собрания императрицы и в течение целого столетия рассматривался как составная часть императорского дворца. Картины его были развешаны в залах, где устраивались балы и приемы, они считались принадлежностью Зимнего дворца, как роскошная мебель, люстры и служители в расшитых золотом ливреях. Впрочем, этим не ограничивалось его назначение. Создание Эрмитажа составляло звено тех мер к овладению западной культурой, которые в России усиленно принимались начиная с Петровского времени. Картины Эрмитажа должны были играть отчасти ту же роль, что иностранные художники, которых на протяжении XVIII века выписывали в Россию для воспитания отечественных дарований. Картинная галерея была чем-то вроде библиотеки иностранных книг, которые тогда у нас усердно изучали и переводили. Образовательная роль была главнейшей причиной возникновения и существования Эрмитажа.

Внутренняя потребность страны находила себе живейшую поддержку в том общеевропейском культурном подъеме, который принято называть Просвещением. Искусство рассматривалось как элемент воспитания человека, его интеллекта, воли и вкуса. Разумеется, в России эта программа была очень урезана рамками царившего в стране крепостничества. Но потенциально она заключала в себе возможность и более широкого общественного воздействия. Именами Дидро, Гримма и Голицына не случайно пестрят первые страницы летописи Эрмитажа: они служили не только посредниками, но и вдохновителями. Каковы бы ни были личные намерения и притязания первых владельцев Эрмитажа, фактически их собирательством создавались предпосылки для того, чтобы Эрмитаж стал крупнейшим очагом художественной культуры нашей страны.

В течение первой половины XIX века положение не изменилось. Пушкинские слова «У русского царя в чертогах есть палата» относятся к Военной галерее Зимнего дворца, но они в полной мере приложимы и к залам тогдашнего Эрмитажа. Это были палаты в чертогах русского царя.

И это положение сохранялось до конца XIX века, недаром Эрмитаж находился в ведении обер-гофмаршала императорского двора. В годы николаевской реакции Эрмитаж, как и Академия художеств, испытал на себе ее тяжкий гнет. Екатерина благоразумно прислушивалась к голосу своих советников, и они направляли ее на верный путь. Ее внук Николай I считал себя компетентным и непогрешимым не только в делах военной муштры, но и в вопросах искусства. «Фламандская школа»,— безапелляционно заявлял он перед картиной итальянского мастера, и директору Эрмитажа художнику Бруни приходилось соглашаться с августейшей атрибуцией. В те годы из Эрмитажа было продано с аукциона много картин, среди них ценные вещи, часть которых только позднее удалось вернуть.

Впрочем, эти досадные эпизоды не могли остановить общего поступательного движения. В середине XIX века Эрмитаж по примеру других мировых музеев становится Публичным музеем. Двери его шире открываются перед посетителями, но Николай I позаботился о том, чтобы вход его охраняли десять великанов-атлантов Теребенева. В нем ведется научная разработка его сокровищ, совершенствуется развеска картин, издаются альбомы воспроизведений. Сокровища Эрмитажа содействовали тому, что в недрах музея сформировались ученые, которые обогатили своими трудами и нашу науку. Этим как бы намечаются контуры того, что смогло быть полностью реализовано только в наше время.

Известно, что Эрмитаж был тесно связан со своей сверстницей — Академией художеств. Картинная галерея использовалась для учебных целей: здесь молодые художники имели возможность «снимать копии» с картин великих мастеров, что входило тогда в план академической подготовки. Этому содействовал и состав тогдашней Картинной галереи, в которой преобладали итальянские мастера Возрождения и мастера XVII века. С другой стороны, в Эрмитаж принимались работы русских мастеров, вроде «Гумна» Венецианова и «Марии Магдалины» Александра Иванова, поскольку они в той или иной степени отвечали нормам старой живописи. В творчестве ряда наших художников, таких как Левицкий, Боровиковский, Кипренский, Венецианов, Федотов, Тропинин, Александр Иванов, Шевченко, и других можно заметить плоды их эрмитажных штудий. Позднее Репин выполнил хорошую копию «Старухи» Рембрандта.

Но соответственно всему характеру тогдашней Академии дело освоения классического наследия понималось довольно узко, главным образом в плане профессиональном. Шедевры мирового искусства низводились этим до роли хрестоматийных образцов вроде тех гравюр, с перерисовки которых начиналось тогда обучение рисунку. Это мешало нашим художникам найти свой путь к пониманию того, что́ в классическом наследии обладает вечной молодостью.

Что же касается роли Эрмитажа в широких кругах русского общества, то нельзя сказать, что она в полной степени отвечала ценности сокровищ. Это не ускользнуло от внимания некоторых людей того времени, в частности В. Стасова. Русские писатели были всегда чуткими рупорами общественных интересов и увлечений. Между тем бросается в глаза, что, начиная с Карамзина многие наши авторы восторженно описывали шедевры Дрезденской галереи, но по поводу Эрмитажа в их сочинениях появлялись лишь редкие обмолвки. Правда, и Фромантен описывал музеи Бельгии и Голландии, но не описал Лувра. Зато из «Дневников» Делакруа явствует, как часто он бывал в Лувре и как много из каждого такого посещения он для себя извлекал. Между тем Жуковский написал прекрасный очерк о «Сикстинской мадонне», но не заметил «Юдифи» Джорджоне, хотя и она считалась тогда созданием «божественного Санцио». Глеб Успенский воскрес душою перед «Венерой Милосской», но «Венера Таврическая» никем не была воспета. Достоевский отправился в Базель, чтобы ввести в свой роман

гольбейновского мертвого Христа, между тем если бы «Блудный сын» Рембрандта привлек его внимание, он сказал бы о нем такие слова, какие никто не сказал. Наконец, Крамской и Суриков превозносили «Иннокентия» Веласкеса в Риме, а между тем в Эрмитаже был этюд головы Иннокентия, не уступающий римской картине.

Создается впечатление, что русское общество XIX века проходило мимо эрмитажных сокровищ, почтительно сняв шляпу, как мимо чего-то бесспорного и заслуживающего уважения, но что-то мешало ему глубоко загореться. В то время начали выходить научные описания эрмитажных картин и обстоятельные каталоги. Но ведь это нечто совсем другое. Первый автор, превосходный художник и писатель, сказавший свое слово о Картинной галерее Эрмитажа, был Александр Бенуа, но произошло это уже в начале нашего века.

Революция открыла перед Эрмитажем огромные возможности. Поистине это был поворотный момент его существования.

Революция не только берет под защиту эрмитажные богатства, но и с безграничной щедростью их преумножает. Эрмитажные залы грозит затопить прилив музейных ценностей, которые с разных концов страны устремляются на тогдашнюю Миллионную улицу. В мире искусства происходит нечто вроде ликвидации удельных княжеств Юсуповых, Строгановых, Ольденбургских, Шереметевых, Шуваловых — все они вливаются в наш национальный музей. Почти все классическое искусство, которое имелось в нашей стране, во всяком случае, памятники, имеющие музейную ценность, сосредоточиваются в Эрмитаже.

Когда от залпа «Авроры» зазвенели окна Зимнего дворца, легко было предвидеть, что революционный пролетариат овладеет «Бастилией» царизма. Но вряд ли кто мог представить себе, что эта победа приведет к тому, что музей — «придаток дворца» — распространится на всю его территорию. Рафаэли, Тицианы, Рембрандты и им подобные станут полновластными обитателями дворцовых залов и будут принимать у себя, как гостей, ленинградский трудовой люд.

Вещи становились на свои места, возвращались к их подлинным хозяевам. Они стали приобретать свое истинное значение. Богатства Эрмитажа настолько преумножились, что своими щедротами он без ущерба для себя смог поделиться с Москвой.

Как преумножились эрмитажные коллекции в послереволюционные годы, достаточно хорошо известно. Для наших целей важнее отметить общие тенденции их роста, которые наложили на Эрмитаж особые обязательства. До революции в нем преобладала греко-римская, ренессансная струя мирового искусства. После революции, особенно за последние годы, эта однобокость стала изживаться, сначала скорее в количественном отношении, но и это было очень существенно. До революции в Эрмитаже преобладало «знатное художество» — живопись и скульптура, теперь он все более обогащается произведениями прикладного искусства, памятниками материальной культуры. Нет возможности привести подробный перечень всех богатств, поступивших в Эрмитаж и поступающих и доныне в результате

успешной экспедиционной деятельности (даже в «Илиаде» самая скучная глава та, в которой приводится перечень ахейских кораблей). Достаточно будет ограничиться названием некоторых коллекций и мест, откуда шел и идет приток эрмитажных пополнений. За каждым из них таится целый мир: деревня Мальта, Онежское озеро, Майкоп, Кармир-Блур, Пазырык, черноморские города, Хара-Хота, Пенджикент... Для прикладного искусства это была школа Штиглица, для французской живописи — музеи Щукина и Морозова.

Эрмитаж все шире раскрывает двери для посетителей всех возрастов и профессий. Цифры его посещаемости все больше приближаются к астрономическим. Достаточно побывать у Иорданского подъезда в праздничные дни, чтобы даже самые заядлые скептики убедились в том, что ленинский лозунг «искусство принадлежит народу» не только украшает наши стены, но и воплощается в жизнь. Рост экскурсий тоже хороший признак, хотя мне думается, что заботой только о них ограничиваться невозможно. Мне приходилось видеть группы в залах наших музеев, которые терпеливо ждали экскурсоводов и не замечали вокруг картин. Мне запомнилось, как один из наиболее дисциплинированных экскурсантов убеждал товарищей даже и не пытаться самим смотреть на картины. «Вот придет руководитель, он нам все расскажет». И мне стало боязно, не слишком ли мы «перекармливаем» словесностью музейных посетителей.

Естественно, особенно приятно вспоминать о достижениях Эрмитажа. Но не следует замалчивать и трудностей, а они были, и еще какие! В 1941—1945 годах весь коллектив музея героически защищал народное достояние от диких вандалов XX века. Многие помнят как бы ослепшие стены эрмитажных залов с пустыми рамами на них. Ну что ж, отстояли, спасли и восстановили — и за это эрмитажникам от всех нас низкий поклон.

В начале 30-х годов трудности были другого рода. Волна вульгарной социологии захлестнула тогда многие музеи, прокатилась она и по залам Эрмитажа. Сейчас нельзя уже без улыбки читать тогдашние пояснения: «Пуссен стремился утвердить превосходство дворянства и его власть над исторической современностью», а «Клод Лоррен считал, что низменный и реальный мир должен подчиниться аристократическим идеалам вечной красоты». Многие вульгарные социологи верили, что дают подлинно научное объяснение классическому наследию. Но делали они это так бездарно, что нанесли вред научной работе Эрмитажа.

И все же Эрмитаж с честью вышел из всех испытаний и трудностей. Люди приходят и уходят, а он непоколебимо стоит в своей гордой красе на гранитном берегу величавой реки.

Каждый музей имеет свое особое лицо. Музей — это не механическая сумма инвентарных номеров, это нечто вроде эпической поэмы, к которой приложили руку многие поколения. Особенно важно, что в нем проявляется косвенное воздействие народных влечений и идеалов.

Мне пришлось видеть несколько мировых музеев Европы — парижский Лувр, венский Историко-художественный музей,

Дрезденскую галерею, Ватиканский музей. С каждым из них Эрмитаж имеет некоторые черты сходства, и все же лицо его своеобразно и неповторимо. Как его можно определить? Что он больше всего напоминает? Весь Ленинград в целом — один из красивейших городов мира. В других столицах Европы можно видеть, как из тесноты средневековых улочек выкристаллизовывался идеал разумного градостроительства нового времени. Ленинград прекрасен как город тем, что заключает в себе последний и окончательный итог многовековых исканий. Он как бы высечен из одного куска. Отсюда его «строгий, стройный вид». И таким же выглядит Эрмитаж с его сказочными богатствами, стройно размещенными в его просторных покоях. Весь он обширен и необозрим, как наша страна, и его бесконечные анфилады текут, как русские реки, а его залы раскинулись, как необъятные равнины и моря.

Эрмитаж выгодно отличает от многих других мировых музеев его нарядное архитектурное обрамление. Этим он в большей степени обязан зодчему-поэту Растрелли, чем архитектору-эрудиту Кленце. Когда вы покидаете Лувр, то можете с Моста Искусств полюбоваться изящным изгибом Сены, но в самом Лувре вы забываете о том, что находится вокруг него. Эрмитаж более открыт по отношению к внешнему миру. Дивные виды на Неву и на дворцовый плац с аркой Росси подобны музыкальным паузам, без которых трудно выдержать в его залах могучий натиск искусства.

Многие приезжают в Ленинград только для того, чтобы побывать в Эрмитаже и поклониться его святыням. Те, кто приезжает по другим делам, в первый же свободный день направляются сюда. Меня всегда очень радует, когда в различных странах мне приходится слышать лестные отзывы о нашем национальном музее, о работе его хранителей, реставраторов и научных сотрудников.

Мировое значение Эрмитажа очень возросло в наши дни. В его залах гости из далеких краев ощущают пафос революционных достижений.

Представьте себе: недоумевающий чужеземец попадает на берега Невы. Он видит, что бывший дворец государей осаждает толпа и каждый приступ завершается победой, простые люди гуляют по музею, как по собственному дому. Он видит, что в музее бережно сохраняются накопленные веками сокровища, и он начинает угадывать, как советский народ относится к наследию мирового искусства. Он видит художественные богатства, извлеченные из родной земли и доставленные с Запада и Востока, и он ощутит величие нашей страны. В его сознании укрепляется доверие — драгоценнейшее свойство, без которого в мире не может быть настоящего мира.

Важнейшими своими задачами сотрудники Эрмитажа считают научное определение, классификацию и систематизацию его богатств. Когда, где и кем создано то или другое произведение,— вот с чего начинает музейный работник. Чтобы справиться с этой трудной задачей, требуются обширная эрудиция, вещеведение, фактология и узкая специализация. В этом достигнуты уже большие успехи, за что мы должны быть признательны Эрмитажу.

Но современная жизнь ставит перед нами новые задачи, если угодно, сверхзадачи. Мне трудно удержаться, чтобы не коснуться общих вопросов, от которых зависит значение Эрмитажа в русской и мировой культуре.

Первый и, пожалуй, главный вопрос: Эрмитаж — это федерация нескольких самостоятельных музеев, собранных под одной кровлей (как петровские «Двенадцать Коллегий»), или же это один грандиозный музей вокруг мощного ствола, широко раскинувшего свои ветви? И сразу второй вопрос: Эрмитаж — это дворец, увешанный и украшенный картинами, как говорят французы, «en tapisserie» (как коврами), или же дворец с его роскошной отделкой должен служить всего лишь оправой для картин, из которых каждая имеет право (пусть в порядке далекой очереди) на законную площадь по общепринятым музейным нормам? Еще вопрос: Эрмитаж — это художественный музей по преимуществу, и соответственно этому в нем имеет определяющее значение художественный критерий и искусствоведческий метод, или же это музей истории материальной культуры, и потому решающий для него критерий — древность и метод археологических описаний? И наконец: Эрмитаж — это музей старого классического искусства или же в него по мере возможности должно войти и искусство, которое только еще возникает на наших глазах и которое мы называем современным?

Я намеренно заострил противоречия, чтобы от нас не ускользнула принципиальная сторона деятельности музея. Конечно, в практике музейной работы приходится считаться с существующими условиями, с материальными возможностями, с наличием подготовленных специалистов. Свое воздействие оказывают и наши привычки, традиции, а иногда и рутина. В обращении с драгоценными музейными сокровищами необходима большая осмотрительность и осторожность. И все же обойти молчанием возникающие проблемы невозможно.

Самые вопросы мои носят риторический характер, ибо уже по всему ходу развития очевидно, что, несмотря на еще имеющийся разрыв между разнохарактерными по составу отделами, Эрмитаж — это один большой музей. Наличие ценных археологических коллекций в отделах, посвященных наиболее древним периодам, не исключает того, что это музей художественный. Эрмитаж включает в свой состав и современное искусство, хотя пока еще не во всех разделах. Это очень трудная задача — живое искусство, находящееся в состоянии становления, брожения, далеко не отстоявшееся в нашем сознании, ввести в русло исторического потока. Но можно не сомневаться в том, что разделы современного искусства будут пополняться, развиваться, и, хотим мы этого или не хотим, но Эрмитаж фактически уже изменил свой курс по сравнению с тем, какому он следовал в дореволюционное время. Необходимо только разобраться в том, что вытекает из этих происшедших перемен, продумать и додумать все последствия. Только тогда можно решить, как согласовать музейную работу с потребностями современной жизни.

Количество музейных накоплений Эрмитажа уже перешло в новое качество. Эрмитаж на нашей памяти превратился из

музея западного искусства в музей искусства народов и стран Запада и Востока. В перспективе уже вырисовывается возможность его превращения в музей мирового искусства. Это диктуется прежде всего фактическими накоплениями Эрмитажа, состоянием его экспозиционных залов и особенно огромных, неисчерпаемых кладовых. Вместе с тем это превращение отвечает задачам современной истории искусств — и с этим тоже необходимо считаться. Потребность в таком музее отвечает и развитию вкуса современного человека, его возросшей способности понимать и оценивать различные явления искусства и всюду находить художественные ценности. Наконец, это превращение Эрмитажа в музей искусства народов мира отвечает общим стремлениям нашей социалистической культуры, нашему интернационализму, неуклонной борьбе Советского государства в защиту самостоятельности всех народов мира.

Уже сейчас в Эрмитаже сосредоточены произведения самого различного происхождения. Этим одним в музей вносятся новые измерения, рождается потребность мыслить категориями мирового искусства. В самом деле, в одном из залов Востока можно обнаружить возрожденную реставратором монументальную фреску из Варахши — с фигурой роскошного индийского слона, и тут же неподалеку высятся огромные панно Тьеполо, триумф императора тоже со слонами. И там и здесь большое искусство, но я не думаю, что более поздний мастер превзошел предшественника. Здесь сверкают своими золотыми фонами итальянские примитивы, но тут же неподалеку сверкают краски нашей древней иконы, не уступающие итальянским работам. Пока эти разнородные обитатели Эрмитажа всего лишь квартируют под одной кровлей. Но видеть их рядом — это уже значит быть свидетелем, как соревновались на олимпиаде искусств народы мира. Это толкает мысль на сравнения, рождает догадки об общих закономерностях развития мирового искусства.

Правда, в настоящее время в Эрмитаже не все разделы достаточно полны. Но все же я глубоко уверен в том, что, не покидая его пределы, пользуясь только его памятниками, можно наглядно представить себе всю художественную историю человечества, начиная с древнего каменного века и до наших дней, во всяком случае, главные этапы этого развития. Это могло бы быть увлекательной книгой. Я очень советую молодежи Эрмитажа за нее взяться.

В Эрмитаже много первоклассных специалистов по самым различным областям искусства Запада и Востока,— и это очень ценно. Но настало время, чтобы помимо специализации по разделам — Древний Восток, античность, средние века и т. д.,— готовились и специалисты, способные охватить мировое искусство как целое и исследовать взаимодействие его звеньев. Ведь всеобщая история искусств — это нечто большее, чем простая механическая сумма историй искусств отдельных стран и народов. Всеобщую историю искусств нельзя отдавать на откуп компиляторам. Это один из разделов искусствознания, заслуживающих самого серьезного внимания. Для работы в этой области недостаточно одних справочных знаний, нужно еще многое другое и особенно то свойство историка, кото-

рое Герцен называл «сочувствием, готовым на все отозваться». Идеи нашего замечательного мыслителя-революционера могли служить прекрасным напутствием музею мирового искусства, каким становится Эрмитаж.

На наших глазах происходят пересмотр и переоценка тех взглядов на историю мирового искусства, многие из которых в дни нашей молодости считались аксиомами. Горизонты современной истории искусства все более расширяются, панъевропейская концепция все более сдает свои позиции, как в свое время сдавала свои позиции Птолемеева система. Эрмитаж со своими богатствами сможет и должен сыграть в этом важном деле большую, активную роль. Перед ним открывается обширное поле деятельности, на котором выступают все преимущества марксистского понимания и истолкования искусства.

Некоторые считают, что это не дело музея, у музея есть свои задачи учета, хранения и определения. Общими вопросами истории должны заниматься исследовательские центры. Нет, работники Эрмитажа не вправе рассчитывать ни на кого, кроме как на себя, на свои научные силы. В их руках находится все для того, чтобы пролить свет на важнейший раздел мирового искусства, который до сих пор является «белым пятном»,— на искусство народов, проживающих на территории нашей страны. В настоящее время назрела задача более глубоко разобраться в том, что представляет собой Ренессанс как важнейший период в искусстве нового времени. То, что до сих пор принято было называть Ренессансом, что началось в Италии и оттуда распространилось по всей Европе,— это только одна струя, очень важная и плодотворная, но не единственная.

Чтобы выявить вклад русского народа в мировую культуру, необходимо избавиться от предубеждений, мешающих признать Андрея Рублева таким же великим художником, как Рафаэль. В наши дни, когда изучение древнерусского искусства явно недооценивается, нельзя не порадоваться тому, что Эрмитаж включил русскую культуру в свою программу. Видимо, это нужно сделать в еще более широких масштабах и в отношении позднейших периодов и искусства народного. Где же, как не в Эрмитаже, может быть наглядно показано и национальное своеобразие русского искусства и его место в мировом искусстве?

Все это очень большие вопросы. Они требуют серьезного обсуждения. Нужно еще много поработать, чтобы усовершенствовать и дополнить тот обширный план, за который, в сущности, уже принялся Эрмитаж. В прошлом он был школой западноевропейского вкуса. Теперь он стал музеем евразийского мира. Не за горами время, когда потребуется включить в его программу и огромный мир Африки, чтобы помочь зрителям понять простую истину, что скульптура негров — это предмет не этнографии, а истории искусства.

В Эрмитаже, каким он достался нам от дореволюционного времени, имелись большие пробелы: нет греческой архаики и классики, почти нет средневековой скульптуры, мало живописи кватроченто, бедно представлена французская живопись XIX века. Это не случайность — в этом проглядывают вкусы и тенденции, чуждые нашему времени. В силу материальных

причин эти пробелы трудно восполнить. Вряд ли в ближайшее время это можно будет сделать. Тем более важно, чтобы научные сотрудники Эрмитажа были знакомы с этими периодами по памятникам других мировых музеев. Тогда сокровища Эрмитажа, как Эолова арфа, зазвучат в полную силу. В тех же целях очень важно устройство в Эрмитаже обменных выставок из других мировых музеев.

Новые взгляды на историю мирового искусства должны получить наглядное выражение в новой музейной экспозиции. Старая экспозиция, особенно его больших парадных залов, отвечала не только определенным эстетическим вкусам, но и заключала в себе историческую концепцию, для нас уже неприемлемую. Вынужденное сохранение старых экспозиций тормозит переосмысление и переоценку устаревших взглядов. Правда, в этом деле излишняя торопливость не желательна. Но хотелось бы, чтобы после удачных опытов перевески картин и новых развесок (особенно в новых отделах Востока и в отделе живописи конца XIX века) такое же обновление пережили и другие отделы в Эрмитаже.

Поскольку Эрмитаж содержит в себе огромные художественные богатства, естественно, что в его стенах не может не возникнуть вопрос о ценности искусства. Следуя Марксу, мы различаем в политической экономии ценности потребительскую, меновую, прибавочную. Ценности в мире искусства также нуждаются в разграничении. Мы говорим о материальной ценности скифского золота, о ценности мастерства исполнения в работах древних умельцев, о ценности исторической уникальных тканей из Хара-Хоты. Мы ищем в искусстве постоянные неизменные ценности, называем их музейными. Нам кажется, что музейные витрины вмещают частицу вечности.

Хорошо ли это или плохо, но в искусстве есть еще другие ценности. Менее устойчивые и постоянные, трудно поддающиеся учету, и о них не следует забывать. Возьмем для примера Рафаэля. Вот уж, кажется, художник, который почти пятьсот лет признавался гением, совершенством, божеством. Я не собираюсь сейчас присоединяться к тем, кто его развенчивал (а таких было порядочно). Рафаэль, конечно, великий художник. Но для нас теперь он уже не то, чем он был для современников Александра Иванова и Энгра. Уже по одному тому, что рядом с ним существует Пьеро делла Франческа. И повинна в этом не «легкокрылая мода». Не нужно забывать существенного коэффициента ценности искусства — живого человека («существа изменчивого», как его определял Монтень, «существа исторического», как сказали бы мы). Как можно противодействовать тому, что ценности, возведенные в музеях на престол вечности, оказываются подверженными воздействию времени? Делать вид, что ничего с ними не происходит? Закрыть в музей доступ свежего воздуха — это значит превратить его в кладовую, в затхлый склеп. Нет, Эрмитаж — это открытый музей по самой своей природе, и хотелось бы, чтобы он еще шире раскрыл свои двери.

Может быть, это звучит несколько туманно. Тогда поясню свою мысль, обратившись к просветительской работе в Эрмитаже. Пропаганда искусства в музее — это не только отдача

накопленных ценностей, раздача их жаждущим искусства. Это общение музея с тем, что в мире самое живое,— с человеком.

Известно, что одни музейные работники более склонны к исследовательской работе, другие — к просветительской. Между этими двумя видами творчества не должно быть пропасти. И та и другая работа нужна и почтенна. Одна помогает вникнуть в предмет, другая позволяет проверить научные изыскания и оценки в общении с современниками. Между научными трудами и популярными не может быть полного тождества ни в содержании, ни в изложении. Но не нужно забывать того, что их предмет один — искусство, и цель тоже одна — содействие его глубокому постижению. Хотелось бы, чтобы еще существующий разрыв между этими двумя родами деятельности музея быстрее изгладился.

Нас не может не радовать, что эрмитажные залы полны народу. Но теперь одни количественные показатели недостаточны. Важно еще, какими глазами посетители Эрмитажа смотрят на его богатства. Прошло то время, когда мы ходили в Зимний дворец лишь для того, чтобы узнать, как здесь «жили цари». Советский народ находится в самом разгаре строительства новой жизни. Он не может ограничиться ролью любопытного соглядатая. Он должен вступить в тот мир искусства, который ему открывает музей как активный делатель и переделыватель его норм и понятий. В наши дни Эрмитаж имеет возможность оказать ему в этом деле большую помощь.

ПАМЯТНИК ПЕТРУ I ФАЛЬКОНЕ И РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

В молодости многих великих артистов бывали моменты, когда по случайному стечению обстоятельств им выпадала на долю большая театральная роль, и они так блестяще с ней справлялись, что в один вечер завоевывали себе признание и неувядающую славу. Фальконе достиг пятидесяти лет, но всю жизнь ему приходилось размениваться на мелкую пластику на Севрском заводе, на всякого рода безделушки по рисункам Буше. Впрочем, и более крупные, позднее утраченные работы для церквей оставляли его равнодушным. Правда, по некоторым его ранним работам можно уже догадаться о масштабе его таланта. Однако лишь приглашение в Петербург для сооружения памятника Петру I позволило полностью раскрыться его дарованию и занять почетное место в искусстве своего времени.

Историки искусства давно уже признавали, что Фальконе почти невозможно отнести к какому-либо из стилей XVIII века: барокко, рококо или же классицизму. Он всегда шел наперекор течению: отступал от учителя Лемуана и ценил Бушардона, восхищался неукротимым Пюже, любовался знаменитыми конями Кусту и вразрез к Винкельману и его последователям обнаруживал равнодушие к греко-римскому академическому классицизму, который в то время почитали вершиной античности. Судя по сочинениям и переписке, Фальконе был человеком независимым, смелым, прямым, склонным увлекаться, немного резонером, готовым с кем угодно завязать горячий спор. Недаром Дидро называл его Жан-Жаком в скульптуре. Действительно, в тоне его писем к императрице нет и тени той угодливости, которой, увы! не избегло большинство ее западных корреспондентов.

В Петербурге Фальконе предстояло украсить главную его площадь бронзовым монументом основателя города. Французский мастер, конечно, был знаком с «Историей России» Вольтера, в которой Петр был признан «единственным в своем роде чудом». Для Фальконе как человека эпохи Просвещения Петр был героем уже потому, что с его именем было связано представление о созидателе, преобразователе и законодателе величайшего государства Европы.

Конечно, Фальконе имел возможность познакомиться в Петербурге с созданным лет за двадцать до того монументом Карло Растрелли, замечательным памятником монументальной скульптуры, настоящей похвальной одой Петру, отлитой в бронзе. Но он знал также, что Екатерина отвергла эту «бронзовую персону» как нечто не отвечающее понятиям и вкусам, за это время изменившимся. В монументе Растрелли преобладала покоряющая, подавляющая сила, это был величественный истукан, грозный кумир, достойный беспрекословного повиновения. Видимо, и сам Фальконе задумал создать нечто совсем иное. Правда, нашлись советники, которые стали внушать ему, как нужно взяться за эту задачу. Но Фальконе был не таким человеком, которого легко заставить покориться чужой воле и творить по указке. Это был художник, у которого имелись на все свои понятия, и он не собирался от них отрекаться.

Не нужно забывать, то было время, когда писатели мечтали о «республике словесности», когда, казалось, приближался «золотой век» и миром будут управлять философы. Фальконе воспользовался Сенатской площадью, чтобы заявить с нее на весь мир, как он понимает миссию главы государства. Наперекор трудностям и помехам, которые ему чинили чиновники императрицы и особенно директор канцелярии строений Бецкий, он с честью выполнил свою задачу и совершил то, что задумал. Памятник Петру I настолько общепризнан и общеизвестен, мы так привыкли к его облику, что нам необходимо сделать некоторое усилие над собой, чтобы по достоинству оценить его необычность и своеобразие. Ради того чтобы воздать должное Фальконе, некоторые авторы утверждали, что в его памятнике воплощено то самое представление о Петре, которого придерживалась современная ему историческая наука,— но это явное преувеличение. Сам художник решительно заявлял: «мой царь» будет таким-то и таким-то, подчеркивая этим, что в памятнике воплотил свое представление, а не кем-то внушенное и продиктованное.

Не входя в обстоятельное, всестороннее рассмотрение памятника, отметим только самые характерные его черты, прежде всего его примечательное местоположение. Памятник задуман был не как статическое средоточие площади и архитектурного ансамбля, как большинство других конных памятников. В памятнике Петру сильно выражена его обращенность к широкой реке, к находившемуся тогда перед ним мосту, к Западу, куда Петр «прорубил окно». Архитектурный постамент не отделяет его от окружения. По настоянию Фальконе, его не должна была окружать ограда. Гранитный постамент, как каменная волна, поднимается наперерез спокойному течению Невы. На гребне этой волны вырисовываются очертания вздыбленного коня, повторяющие очертания каменного основания. Всадник представлен в самый критический момент, у самого края скалы.

Глыба необработанного камня, имеющая отдаленные прототипы в скульптуре барокко, у Фальконе означает, что между изображением и природой не существует преграды. В группе «Пигмалион и Галатея» Фальконе, которой восхищался Дидро, камень оживает, из него как бы возникает живая фигура. В па-

мятнике Петру каменная глыба как бы процветает бронзовой фигурой всадника. Про создание Фальконе можно сказать еще иначе: в сущности, он не установил на Сенатской площади традиционного монумента, но привел на площадь бронзового коня с всадником на нем, тот вскочил на гребень каменной волны, поражая зрителя и своей смелостью и самим фактом пребывания в той же среде, что и он. Вряд ли Фальконе было бы дозволено осуществить нечто подобное в Париже на площади Согласия. В Петербурге оказалось допустимо смелое новаторство, которое можно сравнить с «автономной архитектурой» младшего современника Фальконе Никола Леду, порвавшего с классическим ордером.

Достоинства фигуры всадника и коня общеизвестны: это колоссальность и легкость, сила и изящество, жизненная правда и одухотворенность его порыва, наконец, меткая характеристика образа, с разных сторон раскрывающегося разными своими гранями. Но главной тенденцией Фальконе было нечто другое: слить образ российского императора с более общим и широким представлением о народном герое. Недаром портрет Петра малоиндивидуален и обобщен, недаром и костюм не современный и даже не римский, а «греческий», по выражению самого скульптора. Художник как бы совлекает с всадника признаки звания, признаки века, признаки моды, обнажает его, почти как Пигаль обнажил хилое тело Вольтера,— все это для того, чтобы тем сильнее выступила духовная сила человека.

В этом отношении дар, которым французский гений обогатил нашу культуру, имеет более широкий общечеловеческий смысл, чем тот дар, которым немного позднее французский гений обогатил культуру североамериканских штатов: памятник Вашингтону Гудона — точный и тонкий портрет, но в сущности вовсе не монумент, способный пробудить гражданские чувства и навести на размышления.

Петр представлен у Фальконе не как «царь божьей милостью», унаследовавший свою власть от предков, не как государь, непререкаемо законный и признанный. Это человек, который ценою собственного подвига, граничащего с безумием (как сказано было на памятной медали), становится героем и заслуживает славу и лавровый венок. Во всех знаменитейших конных монументах государей и полководцев в Риме, Венеции, Падуе, Париже и Берлине ясно видно, что государь, как на троне, восседает на торжественно шагающем коне, гордом тем, что ему доверена такая драгоценная ноша. Благодаря мохнатому седлу в памятнике Фальконе фигура всадника отделяется от крупа коня. Но издали, особенно спереди, человек и животное сливаются. Длиннейший, оправданный в качестве опоры хвост коня придает ему сходство с каким-то хвостатым чудовищем. Настоящий кентавр! — восклицает Дидро. В известной картине Русского музея молодой Суриков прекрасно уловил нечто призрачное в силуэте Медного всадника на фоне ночного Петербурга.

И, наконец, последнее: Фальконе предлагали руководствоваться замысловатыми учеными программами, предлагали окружить фигуру Петра аллегориями и персонификациями

добродетелей и подданных, а также орудиями его деятельности (и даже знаменитой дубинкой). Фальконе решительно воспротивился этим ученым измышлениям. Он стремился к ясности и к простоте. Сама личность Петра — это и сюжет и атрибут, заявлял он. Он допускал только «эмблемы, имеющие общепонятный смысл». Он хотел, чтобы его памятник не «затруднял комментаторов», не требовал расшифровки, чтобы он «читался» как художественный образ, в себе самом заключающий смысл. Он стремился избавиться от второстепенных подробностей, выразить в объемах, силуэтах и контурах внутренний смысл пластической идеи: вздыбленность коня, нарушение равновесия, крепкую опору и спокойствие в увенчивающей все фигуре всадника.

Фальконе ограничился только скалой как «эмблемой побежденных трудностей» и змеей как «эмблемой зависти». Обе эмблемы служили и для опоры. Но главное, значение образа заметно расширилось. Это не столько российский император, сколько народный герой, змееборец. Удивительное явление! Французский мастер подарил молодой столице подобие резного Георгия Победоносца, который искони украшал парадный въезд, Спасскую башню, в Московский Кремль.

Фальконе был творцом монумента, его обладательницей — Екатерина. В ее глазах он должен был иметь политическое значение. Ей требовалось легитимизировать свое не вполне законное воцарение. Она торопилась свершить то, что не успела совершить дочь Петра — ветреная Елизавета. Краткая надпись на монументе недвусмысленно говорит о намерении Екатерины. Памятник Петру составлял звено цепи мероприятий, которыми она стремилась снискать себе популярность на Западе. Умелой пропагандой она достигала успеха. Вольтер называл ее северной Семирамидой, спасительницей Европы от турок. Она без стеснения рекламировала свои успехи: крепостное крестьянство, писала она, не довольствуется курами на обед и предпочитает индеек. Фарнейский старец делал вид, что верит этим басням. Она заманила в Петербург Дидро, выслушивала его проекты и утопии, и тот восторженно решил, что императрица — это республиканка с душою Брута и чарами Клеопатры. Только Жан-Жака Руссо невозможно было провести. Он отказался от пенсии императрицы и, ратуя за народоправство, упорно возражал против деспотии, даже просвещенной, ибо «деспотия» и «просвещение» понятия взаимоисключающие.

Находя опору в общественном мнении Запада, Екатерина сталкивалась с резким сопротивлением в своей стране. Народ мог выразить свой протест только стихийно, в крестьянской войне. Но лучшие представители интеллигенции выступали в его защиту. Радищев с его «безумством храбрых» был не одинок, были еще Фонвизин, Новиков и другие. Екатерина прикрывалась авторитетом Петра, ее противники отдавали должное покойному императору, но разрушали легенду о Екатерине как продолжательнице дела Петра. Они проводили резкую разделительную черту между тем, что совершил он, и тем, что совершала она, отстаивая крепостной порядок. Журнальная полемика достигла большого напряжения, хотя и велась не в открытую. Екатерина пряталась под псевдонимом, чтобы не

уронить свое царское достоинство, ее противники маскировались Эзоповым языком, чтобы не угодить в крепость, и все-таки попадали. Нередко им удавалось высказать «крамольные идеи» только под прикрытием библейских цитат. Новиков последовательно переводил авторов, которые помогали разоблачению деспотии Екатерины.

Символика, к которой прибегал Фальконе, давала ему возможность выразить то, о чем нельзя было открыто сказать словами. Необходимость прятаться только подстегивала изобретательность художника. Не забудем: табу было с давних времен одним из источников искусства. Сознание человека стремится снять покров с недозволенного, но поскольку это невозможно, ему на помощь приходят воображение, поэтические легенды, художественные образы.

Как и многие другие шедевры, памятник Петру может быть прочитан по-разному. Екатерина была довольна, видя в нем наглядное свидетельство своей мнимой верности когда-то провозглашенным идеалам «Наказа». Доверчивые люди на Западе рукоплескали меценатству северной Семирамиды (она и до сих пор продолжает очаровывать некоторых искусствоведов Запада своими многообещавшими декларациями). В России прекрасный памятник Фальконе должен был пробуждать чистые и благородные патриотические чувства. Одно преодоление технических трудностей при доставке «гром-камня» способно было внушить уверенность во всемогуществе русского человека. Открытие памятника в 1782 году стало действительно всенародным торжеством.

Сильное впечатление произвело открытие монумента и на молодого Радищева, и он тут же взялся за перо, чтобы рассказать о нем воображаемому корреспонденту, другу, жительствующему в Тобольске. Памятник Петру дает ему повод воздать должное личности Петра. Но будущий автор «Путешествия из Петербурга в Москву» не может удержаться, чтобы не высказать сожаления, что царь «истребил последние признаки дикой вольности и свободы отечества».

В этом вопросе Радищев шел впереди своих современников. Однако его мнение о Петре не было лишь его личным мнением. На протяжении XVIII века отношение к Петру и к самодержавию закономерно подвергается изменению. У Ломоносова еще преобладает безоговорочный восторг:

И словом се есть Петр — отечества отец.
Земное божество Россия прочитает
И столько алтарей пред зраком сим пылает
Коль много есть тому обязанных сердец...

В том же тоне звучит двустишие Сумарокова в честь памятника Растрелли:

Был страшен на водах,
Был страшен на земле...

Державин тоже отдал дань прославлению Петра:

Великие цари вселенной,
В Петре ваш зрите образец...

Но тому же Державину принадлежат строки, в которых помимо почтительности к государям проглядывает утверждение человеческого достоинства. Не удивительно, что за это переложение 81 псалма ему очень досталось:

Цари! Я мнил, вы боги властны,
Никто над вами не судья:
Но вы, как я, подобно страстны,
И также смертны, как и я...

Человек решается помериться силами с государем. Об этом говорит и знаменитая строка из оды «Бог»: «Я — царь, я — раб, я — червь, я — бог».

Создавая свой памятник, Фальконе, видимо, ничего не знал о том, что творилось в русском обществе. Языковый барьер отделял его от русской культуры XVIII века. Но такова была логика исторического развития, что через свое вдохновенное создание он вступил в многозначительный и плодотворный диалог с русскими поэтами и художниками. Его памятник характеризует важный этап в развитии нашего самосознания, в развитии освободительных идей в России.

Памятник Петру Фальконе прекрасно вписался в архитектурную панораму Петербурга, в частности Сенатской площади, когда ее окружили постройки Захарова, Росси и Монферрана. В развитии русской культуры он оставил заметный след, видимо, более значительный, чем памятник Вашингтону в искусстве молодых Соединенных Штатов Америки. Этот шедевр постоянно служил примером молодым скульпторам, ученикам Жилле, которые уже в конце столетия с поразительной быстротой подняли на большую высоту русскую школу скульптуры. Среди них нужно особенно отметить Козловского. Его «Геркулес на коне» немыслим без памятника Петру. В «Памятнике Суворову» Козловский следует методу иносказательного прославления героя. (Во Франции в скульптуре Фальконе оставил меньший след, но его скачущий конь на полстолетия предвосхитил коней Жерико и Делакруа — это романтическое воплощение дикой силы и красоты.)

Но, конечно, самый значительный след оставил памятник Петру в русской литературе. Вы догадываетесь, я имею в виду гениальную поэму гения русской поэзии Пушкина. «Медного всадника» нельзя считать всего лишь стихотворным комментарием к монументу Фальконе, в поэме Пушкина нельзя видеть лишь стихотворное воспроизведение скульптуры. Семена, брошенные Фальконе, дают у Пушкина прекрасные всходы. Памятник и поэма сливаются в неделимое целое — это редкий случай синтеза пластики и поэзии, поэтической пластики и пластической поэзии. Нельзя видеть монумент, не вспоминая поэму, нельзя читать строчки Пушкина, не воображая себя на Сенатской площади. Вот замечательный пример творческого сотруд-

ничества французского и русского художников, отделенных друг от друга полстолетием, но связанных одной высокой и волнующей темой.

Фальконе освободил «своего царя» от ограды, снял его с архитектурного постамента, открыл ветру и стихии. У Пушкина после поединка с разбушевавшейся стихией он срывается с гранитной скалы и скачет по пустым улицам города. Фальконе отказался от аллегории. чтобы самый образ приобрел значение иносказания. Пушкин развил эту мысль: памятник Петру получает у него зашифрованное наименование Медного всадника, сквозь очертания русского царя как бы проглядывает образ неведомого героя, а раз герой — это человек, то как антитеза к нему возникает образ простого человека, который в беде взбирается на каменного льва и противостоит Медному всаднику.

Фальконе дал повод Радищеву перед величественным монументом Петра задуматься о попранной им судьбе народа. Вслед за Радищевым Пушкин восславил свободу. Отвлеченные понятия у него облекаются в живую плоть поэзии: скромный чиновник выступает у него как бы от имени простых людей, на костях которых среди болот, под постоянной угрозой затопления, воздвигнут был прекрасный город русской славы. Кульминация пушкинской поэмы — это не яростный бунт стихии, пробуждающей само сознание человека, не гибель жертв слепого случая и даже не печальный конец обезумевшего Евгения. Кульминация, когда взволнованный судьбою людей поэт решается задать безумцу-герою свои дерзкие вопросы: куда он скачет на гордом коне и где тот опустит свои копыта? С подобным вопросом невозможно было обратиться к памятнику Растрелли. Он ответил бы, как страшная голова в «Руслане и Людмиле»: «Я еду, еду, не свищу, а наеду, не спущу!». Призвать к ответу можно было только такого героя, которого Фальконе подарил Петербургу. Это вопрошание поэта не было стихийным бунтом. В нем сказался историзм Пушкина, понимание им исторической необходимости и его гуманность. В поэме Пушкина все коллизии и размышления приобрели образность, наглядность, пластичность. Мы слышим звонкий грохот бронзового коня, воочию видим взбунтовавшуюся Неву, которая пенится и дышит, как с битвы прибежавший конь.

Фальконе и Пушкин поставили в своих созданиях вопросы, которые и в дальнейшем занимали умы и волновали сердца многих наших мыслителей, писателей, художников. В серии иллюстраций к поэме Пушкина Александр Бенуа соответственно различным моментам действия превосходно «обыгрывает» различные точки зрения на монумент. Он любуется и восхищается красотой Петербурга, воспевает государственный гений Петра. Все приобретает у него более скромные масштабы, образы его носят более камерный и интимный характер.

Говоря о лейтмотивах пушкинского «Медного всадника», нельзя обойти молчанием Достоевского, хотя у него нигде прямо не идет речь ни о Петре, ни о памятнике Фальконе. В своей жажде счастья Раскольников не только протестует и вопрошает, но и решается помериться силами с героем (только на этот раз не с Петром, а с Наполеоном). Он совершает преступ-

ление и падает под гнетом угрызений совести. Тайные пружины этого слепого бунта раскрыты Достоевским с волнующей проникновенностью. Но пушкинское понимание исторической необходимости исчезает, рамки трагедии ограничиваются у него эгоистическим сознанием индивидуалиста — человека переходной поры.

Прошло двести лет со времени появления памятника Фальконе. Советские люди с любовью и благодарностью хранят этот драгоценный дар великого французского мастера. Значение памятника как символа могущества и славы нашего государства за эти годы только возросло. Недаром в годы Великой Отечественной войны, заваленный мешками с песком, памятник этот воспринимался как залог того, что вражеский сапог не ступит на улицы Ленинграда.

О ПОРТРЕТАХ НИКОЛАЯ АРГУНОВА

Посещая Останкино, дивясь художественным богатствам, сосредоточенным во дворце Шереметева, трудно не вспомнить о том, что в этой атмосфере искусства и утонченного вкуса жил и трудился Николай Иванович Аргунов, который бо́льшую часть жизни провел в крепостной неволе.

Вспоминаются имена и других русских художников, которые разделяли участь Николая Аргунова: его отца Ивана Аргунова, Шибанова, Тропинина и прекрасного архитектора, строителя Казанского собора — Воронихина. Трудно примирить в сознании два таких несогласуемых понятия, как художник и крепостной. Думаешь об этих одаренных людях с особенной симпатией. Хочется верить тому, что именно в творчестве они черпали силы, чтобы сохранить в себе человеческое достоинство. Удивляешься тому, что Николай Аргунов проявил себя в творчестве как человек, стоявший на уровне тогдашнего культурного общества, хотя в жизни он не имел к нему доступа.

Николая Аргунова нельзя причислить к самым значительным русским художникам того времени. Его творческое наследие невелико и скромно, уровень мастерства неровный. Нередко он не вполне самостоятелен. Мы обнаруживаем у него всего лишь отсветы мастерства его знаменитых современников. Видимо, художнику так и не удалось полностью развить собственные задатки. И вместе с тем его работам присуще особенное очарование, и независимо от невольного пристрастия к личности художника в его картинах находишь свою прелесть.

История искусства неизменно стремится расположить работы каждого художника в хронологический ряд, чтобы в каждом следующем его звене заметить шаг вперед по сравнению с предыдущим. В творчестве Н. Аргунова трудно обнаружить последовательность и закономерность развития. У него было несколько подъемов и даже взлетов, но ему не удавалось их закрепить, и после них наступали досадные срывы.

Всю жизнь он писал почти одни портреты. Однако он не стал общепризнанным модным портретистом, как другие. И это уберегло его от опасностей славы. У него не выработалось затверженных приемов, портретных канонов. Конечно, он должен

был считаться с некоторыми условностями, но, кажется, никогда не стремился понравиться заказчикам, угодить их причудам. Он всегда усердно добивался совершенства безотносительно к вкусам и претензиям его покровителей. При всей скромности его возможностей, это давало ему если не свободу, то независимость.

Определить историческое место такого художника, как Николай Аргунов, едва ли не труднее, чем большого мастера. Видимо, судьба вела его окольными путями. Самое очарование искусства Аргунова легко ускользает от внимания, как прелесть полевого цветка, которую затмевают яркие и пышные садовые цветы.

Не будем отвлекать внимание работами художника, которые выполнялись по необходимости, старательно, но без воодушевления. И спросим себя: в каких работах больше всего проявились самые привлекательные черты его дарования?

Это относится к разным периодам его жизни, но число их невелико. Это прежде всего портрет крепостной артистки Т. В. Шлыковой 1789 года (Кусково), хрупкий образ разряженной девочки, старательно выписанный кистью художника.
Илл. 91 Прелестный портрет Я. П. Реметова (?) 1801 года, выполненный с такой же тонкостью, бережностью и изяществом, как
Илл. 90 и портреты Венецианова. Два известных портрета Прасковьи Ивановны Ковалевой-Жемчуговой более позднего времени (Кусково) невольно сопрягаются в нашем представлении с поэтической личностью модели. Но и независимо от этого в самом их выполнении, в простоте, сдержанности и чистоте приемов есть своя прелесть. Устремленный вдаль взгляд Прасковьи Ивановны в портрете в рост — такая же находка художника, как взгляд Ростопчиной в более раннем портрете Кипренского (ГТГ). И снова чисто аргуновская интонация останавливает внимание на портретах братьев Варгиных, особенно в портрете Г. В. Варгина 1814 года (ГРМ). В нем примечательно не то, что едва ли не впервые в русском портрете опоэтизирован образ представителя третьего сословия, купеческого сынка. Аргуновское в этом портрете — человеческое обаяние в сочетании с достоинством и сдержанностью. В портрете неизвестного 1825 года (ГТГ) больше характерности, даже остроты, а чета Соколовых в портретах 1819—1820 годов (ГТГ) обрисована почти по-грибоедовски. Но думается, что Аргунов уходит в этих работах от того, что было достоянием его и никого другого.

Общепринятыми стилевыми категориями — рококо, классицизм, сентиментализм, романтизм — невозможно определить портретное искусство Аргунова. Правдивость всегда была целью художника. Но это не значит, что термин «реализм» может определить своеобразие портретов Аргунова. Тем более в нем вряд ли можно видеть прямого предтечу портретистов второй половины XIX века, которые с полным основанием именуются реалистами.

Мы ближе подойдем к нему, если будем идти от обратного, то есть стараясь уяснить себе, чего он избегал и чуждался в портрете своего времени. Прежде всего блестящей представительности и красочной роскоши Левицкого, таинственной недоговоренности Рокотова, мечтательной чувствительности

Боровиковского. Аргунов так настойчиво, как Кипренский, не стремился поймать в глазах своей модели признаки одухотворенности. Ему была чужда и та романтическая буря, которая подступила к портретам Щукина. Чуждо было ему стремление Тропинина сблизить портрет с бытовой картиной, придать ему оттенок домашнего уюта.

Эти сопоставления могут создать впечатление, будто портретное творчество Аргунова было бедным, что ему чего-то не хватало по сравнению с его предшественниками и современниками. Между тем Аргунов имел свой идеал, и он не был для него чем-то неосуществимым.

Портрет для него вовсе не исповедь и не задушевная беседа с моделью. Его задача — выявить в человеке имперсональное благородство, способность сдерживать свои порывы, умерять свои страсти. Портрет должен раскрывать в человеке его моральную чистоту. Элементы обстановки, костюма, знаки отличия, всякие признаки сословной принадлежности, привилегий и роскоши, если они даже присутствуют, должны быть сведены к минимуму. Никакой недоговоренности, никаких полускрытых намеков. Все должно быть отчетливо очерчено, выявлено, тщательно выписано. В этом — дело чести, подвиг художника.

Может быть, все это созвучно эстетике классицизма, а может быть, в этом дают о себе знать народные истоки, которыми питалось его творчество. Во всяком случае, портрет для Аргунова — это не утверждение личности портретируемого и не достоверный документ. Портрет — это картина, которая должна обладать художественной цельностью, и это требовало от художника самоограничения. Удивительное явление! Следуя своим принципам, Аргунов при всей скромности своего дарования создал портреты редкого благородства и моральной чистоты, что далеко не всегда удавалось другим, более одаренным и прославленным портретистам как в России, так и на Западе.

В портрете Г. В. Варгина модель сама по себе ничем не примечательна, не привлекает она и своей сдержанной полуулыбкой. Но обаятельно в ней равновесие душевных сил, моральное здоровье.

Портрет не блещет ни звонкими красками, ни темпераментностью письма, но подкупает гармонией полутонов и тонкостью выполнения. И это не случайная удача художника. Успех венчает его настойчивые поиски.

В истории русской школы Н. Аргунову принадлежит скромное место. Но перед его портретами невольно приходят на ум замечательные явления русской культуры начала XIX века. Вспоминаются пушкинские «Повести Белкина» с их безыскусной простотой слога и зернами истинной поэзии. Вспоминаются русские романсы начала прошлого века, в которых много душевного благородства и напевности. Вспоминаются особнячки в арбатских переулках, русский «крепостной ампир» с его чертами народности и чистотой классических форм.

ИЛЛЮСТРАЦИИ А. БЕНУА К «МЕДНОМУ ВСАДНИКУ» ПУШКИНА

Среди графических работ Александра Бенуа его иллюстрациям к «Медному всаднику» принадлежит выдающееся место [1]. Они отличаются глубокой продуманностью замысла, в них с большой любовью воссоздается образ старого Петербурга. Мастер создавал их в течение многих лет, по нескольку раз возвращаясь к одному и тому же мотиву. Перелистывая страницы «Медного всадника», изданного под редакцией П. Щеголева в 1923 году в сопровождении иллюстраций А. Бенуа, мы, даже не заглядывая в строчки пушкинского текста, словно слышим печальный рассказ о судьбе бедного Евгения.

Илл. 102—105

[1] А. С. Пушкин. Медный всадник. Петербургская повесть. Иллюстрации Александра Бенуа. М.— Л., 1964.

В своем цикле А. Бенуа не дал себя увлечь той любовью к «местному колориту», к обстановке, к костюмам, которая была так свойственна мастерам «Мира искусства» и, в частности, его собственным версальским сценам. В иллюстрациях к «Медному всаднику» А. Бенуа больше простоты, естественности и человечности в духе пушкинской поэзии. Нужно вспомнить, как безответственно подходили к иллюстрированию Пушкина большинство предшественников А. Бенуа, как далеки они были от духа и стиля Пушкина, чтобы оценить поворотное значение его работы в истории русской книжной иллюстрации.

Среди многочисленных иллюстраций А. Бенуа к «Медному всаднику» особенно удачны картины, передающие сцену перед памятником. Художнику удалось наглядно показать в них развитие переживаний и галлюцинаций бедного Евгения. Ряд этих иллюстраций открывается сценой на набережной: хмурый осенний вечер, на скамейках — дремлющие фигуры; среди них едва различим Евгений. За этой картиной следует сцена перед сторожевыми львами. Евгений все еще в полусонном состоянии, каменные львы кажутся более подвижными и живыми, чем его фигура. Третье звено: мы следуем по пятам за Евгением, а он, в свою очередь, сзади подкрадывается к Медному всаднику; оба они видны издали со спины. В четвертой картине представлено: Евгений обошел памятник, подходит к нему спереди, видит, как скала откидывается назад, как фигура Медного всадника выступает крупным планом. Пятая картина передает решающее мгновение. «Ужо́ тебе!..» — бормочет Евгений угрожающе, но он оказывается на таком месте, откуда ему (и вме-

сте с ним и нам) начинает казаться, что будто лицо грозного царя к нему «тихонько обращалось». В рисунке Бенуа протянутая рука Петра делает повелительный и гневный жест. Это почти кинематографическое чередование точек зрения делает наглядным, как постепенно зарождаются галлюцинации в сознании Евгения. В шестой картине, в соответствии с текстом Пушкина («За ним несется Всадник Медный»), действие отодвигается в глубь картины. Евгений и всадник быстро несутся параллельно картинной плоскости.

В седьмой картине фантастика достигает своего предела: испуганный Евгений прячется за тяжелыми громадами петербургских зданий, вдали выглядывает огромный черный силуэт коня, в высоту трех этажей.

Наконец последняя картина рисует конец наваждения. Мы видим все тот же силуэт коня, но теперь он вновь водружен на привычное место, на гранитную скалу. Мимо подножия памятника проходит суетливая толпа, и среди нее мы замечаем фигуру смущенного, присмиревшего Евгения. В развитии действия мотивы бунтарства в образе Евгения играют немалую роль.

Акварели А. Бенуа были первоначально задуманы в качестве самостоятельного цикла. В издании «Медного всадника» цветные литографии картинного характера лишь изредка перебиваются графическими заставками, больше связанными с текстом, со шрифтом (как, например, граф Хвостов, Тритон и т. п.). Бросается в глаза, что эти два рода графического повествования не приведены в соответствие с разным характером поэтического повествования в поэме Пушкина. В частности, лирическое вступление к поэме сопровождают такие же картины, как те, которые сопровождают эпическое повествование о печальной судьбе Евгения.

Не исключена возможность, что и в наши дни и в будущем найдутся художники-графики, которых вдохновит задача графического истолкования поэмы Пушкина. Его успех зависит не только от качества *графического выполнения*, но и от того, насколько автор сумеет выразить в нем свое *понимание поэмы*. В связи с этим хотелось бы высказать несколько соображений, адресованных к художникам-графикам.

График, принимающийся за иллюстрирование «Медного всадника», должен не только проникнуться общим духом этого произведения, но еще ясно представить себе его поэтическую структуру. В поэме говорится о наводнении 1824 года, поэтически рассказано одно из связанных с ним происшествий, однако оно раскрыто так глубоко, что приводятся в действие чуть ли не все основные силы русской истории и поставлены самые широкие ее вопросы. В поэме не нарушаются рамки событий «печальной поры», но частное сопряжено с общими категориями. Одним из средств достижения этого впечатления служит последовательно проводимый параллелизм образов Петра и Евгения. Другой момент — это включение в эпическое повествование лирических лейтмотивов, выражение борьбы чувств, которую в поэте вызывают величие Петрова дела и печальная судьба Евгения. Обе черты поэтической структуры поэмы могут быть

выражены графическими средствами. Художник может выделить в своих иллюстрациях параллелизм двух героев поэмы. Выбирая различные точки зрения в отдельных картинах и этим по-разному ориентируя зрителя, он может найти и графическое выражение лирическому лейтмотиву поэмы. В самом тексте Пушкина содержатся мотивы, которые могут быть выражены в графической форме.

Это касается прежде всего вступления. В нем не описываются определенные события. Соответственно вступительная часть требует от художника иного языка, чем самое повествование первой и второй частей. Думается, что иллюстрации к вступлению должны носить более эскизный характер, они должны быть более лаконичны, но и многозначительны. Фигура Петра «на берегу пустынных волн» может быть всего лишь суммарно обозначена. Художник должен помнить, что Петр не назван по имени. Один только силуэт на фоне реки, но в нем должен угадываться силуэт Медного всадника. «И думал он» — здесь все становится более осязательным. Этот кусок невольно вызывает в памяти гравюры начала XVIII века Зубова — суда, мачты, флаги на берегах Невы. Наконец замыслы героя осуществляются — возникает дивная панорама Петербурга — нечто вроде «Дворцовой набережной» Алексеева. Вступление требует простора и света в графическом оформлении. Белая ночь распространяет свой свет на все вступление. Адмиралтейская игла светла на всем его протяжении. График должен позаботиться, чтобы сквозь кружевной контур просвечивала белая бумага.

Лишь в последнем абзаце происходит изменение: «Была ужасная пора...», поэт сбрасывает с себя маску верноподданного пиита и при свете лампы собирает своих друзей и начинает печальный рассказ, который наводит их на грустные размышления. Здесь графику представляется возможность раскрыть социальный подтекст поэмы, дать почувствовать в этой сцене, изображающей поэта среди его друзей, декабристскую основу поэмы. Во всяком случае здесь требуется гораздо больше драматической напряженности, чем у Бенуа, у которого Пушкин среди друзей мирно попыхивает чубуком и вдыхает аромат прозрачной петербургской ночи.

Иллюстратору «Медного всадника» следует обратить внимание на то, что первые отрывки первой части построены на контрастной параллели к начальным отрывкам вступления. Первая часть поэмы, как и вступление, начинается с картины природы в ее сопоставлении с фигурой героя. Но Петр высится над расстилающимся у его ног береговым пейзажем в виде исполинского силуэта. Образ Евгения как бы выплывает из осеннего ненастного вечера как ничтожная частица картины природы.

Можно выразить этот контраст графическими средствами, может быть, путем сохранения общей композиционной схемы в построении берегового пейзажа и различного расположения фигур. Во всяком случае выделение этого параллелизма очень важно, потому что Пушкин и в дальнейшем сохраняет и развивает его. Во вступлении передаются мечты Петра, его грандиозные планы; в первой части — мечты Евгения о благополучии (в раннем варианте о семейном счастье); во вступлении — пол-

ная величавого движения картина города, выросшего из этих мечтаний Петра; в первой части — зрелище взбунтовавшейся стихии, которое своей красотой сначала привлекает толпы зевак, а потом наводит на них ужас. Следовало бы показать здесь тот же кусок Петербурга, что и во вступлении, но только не движение архитектурных форм города, а неукротимую бурю восставшей против него водной стихии. Между тем у Бенуа этот первый этап наводнения, «прекрасное зрелище», не выделен: через всю сюиту проходит беспокойное смятение.

Бенуа иллюстрирует шаг за шагом последние эпизоды первой части: спасение утопающих, Евгения на льве, домик и завершает концовкой в виде силуэта Медного всадника среди бушующих волн. Раскрывая издание 1923 года на развороте страниц 30—31, мы видим слева спасение утопающих царскими генералами, справа — Евгения на льве, две картины, противопоставленные друг другу. Такой разворот не находит себе основания в структуре поэмы Пушкина. Прежде всего спасение народа генералами — слишком незначительный эпизод для того, чтобы выделять его в виде отдельной картины. (Мотив этот заимствован Пушкиным из описания наводнения Ф. Булгарина и включен в поэму, чтобы набросить на нее покров «благонамеренности».)

Но самое главное, что весь заключительный отрывок первой части у Пушкина основан на контрасте двух образов: трагикомической фигуры Евгения, взобравшегося на льва и с ужасом взирающего на водную стихию, и Медного всадника на вздыбленном коне, бесстрашно царящего над бунтующими водами. Симметричность двух образов настолько очевидна, что она должна быть выражена и в параллелизме двух графических силуэтов. Но Бенуа, видимо, остановило то, что львы перед бывшим домом кн. Лобанова-Ростовского находятся слишком далеко от памятника Фальконе, чтобы составить с ним одну картину. В его рисунке, изображающем Евгения на льве, памятник виднеется в виде едва заметной черной точки вдали. Между тем Пушкина ничуть не смущал этот вопрос «единства места», и он противопоставил обоих героев, придав этому первому, пока немому, столкновению значение прообраза той сцены, которая разыгрывается в конце первой части.

В задачи иллюстратора поэтического текста не входит сопровождать каждый отрывок иллюстрацией. В частности, начальные строки второй части сами по себе «иллюстрированы» Пушкиным ярким метафорическим сравнением Невы с разбойником. Иллюстратор вновь вступает в свои права, когда Евгений начинает поиски домика своей суженой. (Здесь снова трудно согласиться с Бенуа, который, досказывая Пушкина и уничтожая этим волнующую недоговоренность его повествования, представил самую сцену гибели вдовы и Параши.) Весь отрывок, рисующий поиски Евгения, проникнут тоном глубокого сочувствия к судьбе героя. Поэт как бы глазами «несчастного Евгения» видит все это грустное зрелище; голос его сливается с голосом говорящего с самим собой Евгения. Вот почему следует построить иллюстрации так, чтобы зритель вслед за Евгением вступал в картину, вместе с ним переплывал через бурную реку, за ним бежал по размытым улицам. Толь-

ко с того момента, когда Евгений своим диким хохотом обнаруживает свое безумие, поэт начинает смотреть на него со стороны и замечает в нем жалкого чудака, навлекающего на себя общие насмешки. Этот перелом в отношении поэта к Евгению может быть выражен графически в изменении точки зрения, в акцентировке в Евгении то трагических, то комических черт. Однако при всем различии этих акцентов необходимо сохранить впечатление тождественности фигуры.

Следующие две иллюстрации должны изображать картины петербургской жизни: суетливые будни, наступившие вслед за наводнением, и появление среди уличной толпы чудака Евгения, в которого злые дети бросают камнями. Однако по ходу развития поэмы этим не кончаются злоключения Евгения: главное остается впереди. Здесь графику представляется возможность показать, как под действием событий меняется несчастный Евгений, какой отпечаток налагают испытания на его облик.

У Бенуа еще до происшествия на площади Евгений представлен как жалкое существо, полное покорности и смирения. Между тем Евгений не только бедный чиновник и несчастный безумец, но и безумный бунтарь, полный неслыханной дерзости. Раздумия об исторических судьбах России, с которыми поэт как бы от лица героя обращается к памятнику, и многочисленные вопрошания ставят Евгения почти вровень с «державным полумира».

Бенуа лишь единственный раз в сцене поисков домика Параши в момент безумного хохота придал Евгению величественный характер. Его силуэт на холме вырисовывается как памятник на постаменте. Перед Медным всадником он все время выглядит жалким и ничтожным. Между тем в обращении Евгения к Петру заключена историческая концепция, в его угрозе звучит протест народных масс. У Бенуа Медный всадник — это всегда пленительное, прекрасное создание Фальконе. Между тем Пушкин называет его не только «владыкой полумира», но и «горделивым истуканом», «кумиром». Об этом не должен забывать иллюстратор Пушкина.

Последний абзац второй части заслуживает того, чтобы он рассматривался как концовка. Это уже не рассказ, а символический образ, надгробие над телом трагически погибшего героя. Здесь уместен лаконизм. Жанровая фигура гуляющего в воскресенье чиновника необязательна. Не следует забывать, что эта концовка должна при всем контрасте соответствовать заставке — изображение неназванного героя среди пустынных волн.

РЯБУШКИН

В настоящее время Рябушкин принадлежит к числу тех русских художников, которые пользуются у нас всеобщей любовью и признанием. Он вызывает симпатии своей скромностью и в жизни и в искусстве, привязанностью к своему делу и, конечно, больше всего неподдельным дарованием художника. Между тем, как это ни странно, он дважды был почти забыт. В первый раз о нем перестали говорить сразу после его смерти. Это молчание длилось целых восемь лет. Во второй раз он был забыт уже в наше время: чуть ли не сорок лет о нем не писал ни один автор. Зато за последние годы о нем появилось несколько сочувственных работ. Выставка Рябушкина 1961 года в Третьяковской галерее показала его тонкое живописное дарование.

Как ни простодушен и скромен был в жизни Рябушкин, творчество его представляется более сложным, чем это может показаться на первый взгляд. Только увлечением и изучением старины никак не объяснить успехи художника. На выставке Рябушкина в Третьяковской галерее было очевидно, что художник не сразу нашел себя и всю свою недолгую жизнь стремился преодолеть в себе то, что было наносным и чуждым его дарованию. Эти малохарактерные для него ученические или полуученические работы из-за их огромных размеров и большого числа на выставке как бы вытесняли «настоящего Рябушкина». Зрителю приходилось делать некоторое усилие над собой, чтобы обрести художника. Размышления перед картинами и акварелями Рябушкина легли в основу этой статьи, не претендующей на роль монографического очерка.

Детские и юношеские впечатления от родной деревни и об иконописном мастерстве вошли в сознание художника, хотя в годы учения и были оттеснены на задний план. Занятия в Училище живописи и позднее в Академии имели решающее значение в формировании мастера и самосознании художника.

В «Крестьянской свадьбе в Тамбовской губернии» (1880) и в «Ожидании новобрачных от венца в Новгородской губернии» (1891) Рябушкин подражал «Приходу колдуна» (1875) Максимова. Хотя горизонтальный формат, выгодный для расстановки фигур, заимствован, но точка зрения на все была совсем иная. Затем в картине «Потешные Петра I в кружале»

(1892) с подчеркнутым противопоставлением нового и старого быта, с нарочитым расположением крестьян вокруг потешного и с тусклым колоритом нет ничего типичного для самого Рябушкина. В ней больше ученического рвения, чем творчества. В подготовительном рисунке к картине больше жизни и композиционной выдумки.

В сущности и в «Снятии со креста», хотя художник отходил от образцов, дает о себе знать академическая школа. В ряде более мелких работ, как то: в журнальных иллюстрациях и в книге о царской охоте, которые художник вынужден был выполнять для заработка, он хотя и проявляет изобретательность и другие свойства своего дарования, но остается еще в старой колее.

Выполняя эти полуучебные или официальные работы, Рябушкин в то же время нащупывает свой путь. Изображение ушедшего российского быта стало призванием художника. Его любовь и понимание этого быта общеизвестны. Возможно, что слушание живых и увлекательных лекций Ключевского помогло ему глубже вникнуть в русское прошлое. Но не нужно думать, что эрудиция и музейные искания имели решающее значение. Старинное издание А. Олеария и других авторов и несколько лоскутков старых тканей составляли весь его несложный реквизит.

Главное было то, что художник имел особую чуткость глаза, выработал особенное видение, которое помогло ему сквозь покров современности угадывать черты старого не как музейную реконструкцию, а как нечто непосредственно испытанное в жизни.

Рябушкин исходил из того предположения, что в русском крестьянском быту было много такого, что позволяло представить себе, как жили и творили наши предки. Он видел, что крестьянский быт отличался красочностью и яркостью — черта, которая исчезла у городских слоев. Отсюда характерная особенность Рябушкина — он находил и в прошлом и в настоящем ту красочность русского быта, которая могла стать достоянием живописца.

Среди этюдов художника особенного внимания заслуживает один, в котором представлено, как древний боярский возок остановился у края дороги — «Боярский поезд» (1890-е годы). В нем запечатлена природа, как ее можно видеть и теперь: поле, дорога, далекий лес, вода, на берегу цветы. Но среди такого родного пейзажа мы замечаем, что кони впряжены в возки и на кучерах надеты костюмы давних времен. Пленэр в исторической картине!

Ряд произведений Рябушкина можно рассматривать как попытку художника преодолеть условные композиционные схемы и выработать новое, более живое видение. Он отступал от передвижников, но это не означало, что он становился их противником. Эти искания Рябушкина можно связать с течениями современного ему искусства — с поисками пленэра и декоративности. В процессе поисков приемы Рябушкина менялись, они не имели для него самодовлеющего значения и рассматривались им в связи с общими задачами.

Две небольшие ранние картины Рябушкина «Лесной ручей»

(1888) и «Кабак» (1891) говорят о стремлении художника избавиться от серости живописи и добиться единства фигур и световоздушной среды. В первой из них женская фигура на фоне зелени выделяется своей светлой кофточкой и темным фартуком. Она вписывается в пленэр и этим отличается от этюда В. Васнецова к картине «Аленушка». В этом растворении фигуры в пейзаже Рябушкин превзошел раннюю картину Константина Коровина «Северная идиллия».

Этюд «Кабака» возник одновременно с работой над картиной «Потешные Петра I в кружале». Главная его прелесть — это непридуманность и достоверность. Здесь уже проглядывает и драгоценное свойство Рябушкина как художника-интимиста. Беспутный завсегдатай сходен со спящим часовым в известной картине Фабрициуса. Всего лишь одна фигурка в пустом кабаке, но ощущение беспросветности и безнадежности. Красноречивы пустая изба, голые скамейки и батарея штофов на полке. Немаловажное значение имеет единство тона, оттенки коричневого и охристого. Это не только цвет досок, но и признак душевной опустошенности.

Следующая картина Рябушкина — «Воскресенье в деревне» (1892). С того времени, как он писал картины о новобрачных, минул лишь один год, но весь его живописный подход к теме изменился до неузнаваемости. Все происходит на открытом месте, солнечные лучи заполняют всю сцену. И тут колористические задатки Рябушкина вполне проявляются. В изображении женщин нижнего ряда господствуют светлые краски, красный и розовый и только с краю два черных пятна — фартуки. Над женщинами стоит мужчина в черном костюме и таком же черном картузе. Контраст черного и светлого создает своеобразный колорит. Этюд так и остался незаконченным. Но по двум ударам темного и светлого видно, как художник собирался закончить эту сцену. Это собрание было задумано просто и бесхитростно. Сцена происходит на фоне просторов полей. В картине все напоминало излюбленную цветовую гамму новгородской иконописи XV века.

Илл. 94

Картина Рябушкина «Московская улица XVII века в праздничный день» (1895) по своей теме и масштабу не похожа на этюды. Это большая историческая картина. И все же она с ними связана. Прежде всего в ней тоже представлено не событие, не герой, занимающий ее центр, а дается как бы случайный кусок жизни. Удивительным образом Рябушкин близок к тому, что искали импрессионисты, в частности Дега («Площадь Согласия» с портретом г-на Лепика). Случайность, непреднамеренность композиции решительно отличает эту картину от «Потешных Петра I в кружале».

И еще другое: вместо «коробочного пространства» с рассаженными в нем фигурами картина имеет характер растянутого вширь монументального панно, в ней представлена вся жизнь со множеством эпизодов, которые расположены на разных планах картины. И, наконец, существенно, что, несмотря на разброд в движении прохожих, направление улицы дает о себе знать и в следах колес на земле, и в бревнах изб, и в ритмичном расположении пятен красного, сиреневого, синего и белого на фоне земли и бревен. Здесь проглядывает стремление к

декоративно-монументальному впечатлению, которое позднее завладело художником.

Вместе с тем наперекор господству случайного, беспорядочного в качестве героя картины выделена фигура женщины в красной одежде со свечкой в руке; ей наперерез идет белобрысый и курносый парень, но красавица так сосредоточенна, что не замечает его. По своему широкому выполнению и гладкому письму «Московская улица» решительно не похожа на этюд «Девушка у ручья», но без такого этюда Рябушкин не мог бы эту картину выполнить.

Илл. 95 Затем Рябушкин создает картину «В гости» (1896). Композиция ее неожиданна. Зритель как бы стоит на пустой улице и видит идущих ему навстречу двух людей, очевидно, супружескую пару. Встреча кажется внезапной. Зритель понимает, что действие перенесено в XVII век. Солнце сзади освещает две фигуры, играет бликами, и перед ними ложатся синие тени. На мужчине — коричневая поддевка, шапочка сверкает на солнце. На женщине — коричневая юбка темнее, чем поддевка ее спутника. Пара идет в гости. Зритель как бы случайно становится свидетелем этой сцены.

В толковании сюжета картины Рябушкина «Свадебный поезд в Москве. XVII столетие» (1901) имеются разногласия: то ли это свадебный поезд, от которого грустно отвернулась отвергнутая женщина, то ли приезд послов, его случайной свидетельницей является нарумяненная девушка. Традиционному пониманию сюжета с четко выделенными ролями отдельных фигур Рябушкин противопоставляет такое ви́дение жизни, при котором в поле зрения попадает много случайного, смысл происходящего лишь угадывается нами. В этом поэтическом произведении, сложном по своему строению, очень красивом и звучном по цвету, Рябушкин нашел себя. Гравюра из Олеария всего лишь отправная точка (как заметка из отдела происшествий для романиста). Этюд Рябушкина «Группа горожан» (1902) — другая отправная точка. Наконец, несколько рисунков и этюдов женщин рядом с избою (один из них уже после картины) тоже могут рассматриваться как составная часть замысла.

Неудержимо стремительное движение далекого поезда раздвинуло рамки картины и придали ей характер фриза, который посередине рассекает тонкий столбик с иконами. Все приобрело глубокий смысл: бревна избы бегут наперерез движению толпы, изящный храм с золотой главкой противостоит тяжелым и грубым срубам. Прозрачная подернутая льдом лужа, как прорубь рядом с фигурой печальной женщины. В общий тон врываются чистые открытые краски. Бегущий за повозкой парень в красном кафтане сливается с красным цветом повозки.

Илл. 93 В «Московской девушке XVII века» (1903) Рябушкин повторил одну фигуру из картины «Свадебный поезд». Но он надел на нее не столь яркий сарафан и меховую шапку, дал в руки меховую муфту, вплел в косу ярко-красную ленту. Так этот образ стал более гармоничным. Красный цвет церкви и серая изба включены в общую гамму.

В выработке нового понимания живописи сыграло большую роль близкое знакомство Рябушкина с древнерусскими фрес-

ками. Наиболее полно это сказалось в его картине «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899). Пестрые красочные наряды сливаются с парчой аналоя и с узорчатыми фресками на стенах, красные ткани с красным ковром. Всего лишь за шесть лет до того в картине «У чудотворной иконы» Рябушкин — совсем другой художник. Здесь были выделены главные персонажи, их психология, контрасты света и тени. В «Русских женщинах» психология исчезла, победил плоскостный узор. Это нечто вроде знаменитого «Вихря» Малявина, но только не такое буйное торжество стихии цвета. Все более степенно, упорядоченно, уравновешенно, скромно, патриархально.

К этому примыкает и картина «Втерся парень в хоровод...» (1902), но в ней пленэр уступает декоративизму народного искусства. Вкладывал ли художник в эту тему автобиографическое содержание или нет, во всяком случае это не простая иллюстрация к народной песне. Живописная тема картины — взаимоотношения отдельной фигуры и мира народной стихии, хоровой темы. Лица стариков и старух в правой части картины должны по контрасту усилить звучание главной темы. Ствол стройной рябинки в центре подчеркивает архитектонику, пожелтевшие листья и зарумянившиеся ягоды, перекликаясь с узором платьев, напоминают о том, что народный узор идет от природы. Рябушкин начинает с пленэра и тонального единства картины, но приходит к народному узору, растворяет в ней отдельные фигуры. Но одновременно с этим, наперекор этому он ищет средства, чтобы вернуть человеку господствующее положение в живописи.

В своей работе над копиями с ярославских и ростовских фресок Рябушкин столкнулся с фронтальным изображением фигур. Не нужно думать, что он перенес этот способ изображения прямо из древних росписей и икон. Он понимал, что фронтальность требует особого оправдания, чтобы она не выглядела как заимствованное, как архаизм, как стилизация. Фронтальность становится одной из характерных черт живописи Рябушкина. На протяжении ряда лет по разному поводу с разным успехом он обращается к фронтальности.

В этюде «Возвращение в праздник из церкви» (1894) и в этюде «В гости» (1896) фигуры расположены фронтально, но они заполняют почти все поле. Так же идут на зрителя офицер, знаменосец и барабанщик. Сходно изображены крестьяне в картине «Троица» (1902) Сергея Коровина. За крестьянами вьется дорога. Однако фигуры Рябушкина более величественны, так как фронтальность фигур у него сочетается с пространственными впечатлениями целого. В таких условиях они приобретают особенно действенную силу.

В картине «В деревне. К обедне» (1903) почти ничего не происходит. Женщина идет на фоне двух изб. Фронтальность фигуры женщины придает ей особого рода значительность. Как женщина в красном в «Московской улице», она приобретает господствующее положение. Три избы одна за другой уходят в перспективу; своей кубической формой они обозначают пространство.

Весь пейзаж, как и этюд «Новгородская церковь» (1903), выдержан в сдержанных тонах. На женщине — черная бархат-

ная кофта. В этой работе Рябушкин отказывается от любимых им открытых ярких красок. Это как бы означает поворот к передвижническому аскетическому колориту, но на основе валеров и тональности. Картина построена на тончайших соотношениях черного, серого, темно-синего, сиреневого и коричневого.

Илл. 92 Последнее произведение Рябушкина — одно из самых значительных его созданий — «Чаепитие» (частное собрание, 1903) также связано с той же темой. Композицию из сидящих фигур, над которыми высится стоящая, можно видеть уже в неоконченном этюде «Воскресенье в деревне» (1892). Но там только в стоящем над женщинами мужике есть нечто монументальное.

В «Чаепитии» этот мотив получил более глубокий смысл, стал символом непоколебимых устоев деревни. Большинство писавших о картине справедливо отмечали ее обличительный характер. Действительно, есть нечто мрачное, сковывающее в этом обряде чаепития, нечто отталкивающее в выглядывающей сзади старухе. Но художник не только выставляет напоказ уродство, жестокость, но и не может не подивиться прочности патриархальных устоев. Фронтальное расположение фигур, как и в картине «К обедне», превращает каждую в своеобразный символ. Они словно высечены из камня, навеки застыли в своих позах. Простая жанровая сценка чаепития приобретает ритуальный характер. Монументальность этой картины можно сравнить только с некоторыми рисунками Ерменева, который образам бедствующих крестьян — нищих и слепых — умел придать величие фрески. Самые крупные по размерам картины жанристов XIX века не достигают такой монументальной силы.

У Рябушкина построение картины примечательно еще тем, что в ней совмещены самые строгие закономерности. Картина образует узкую ленту, растянута вширь и делится посередине на две части, каждая распадается тоже на две части. Вместе с тем все эти словно рассортированные по клеткам фигуры образуют сплошной ряд. Так же симметрично расставлены фигуры второго ряда. Только одна, выглядывающая сквозь полураскрытую дверь, нарушает порядок. В колорите картины открытые яркие краски — киноварное и зеленое сопоставлены с приглушенно-серым, коричневым, сизым, глухие тона побеждают яркие.

Рябушкин достиг возможности воссоздать на холсте не только мимолетное впечатление, а как бы самую сущность вещей, скрытую музыку форм, к которой он был чуток. Но увы! Этот мир «вещей в себе» открыл ему жестокий и бесчеловечный закон жизни. В картине без свойственной художнику улыбки безжалостно, беспощадно говорится жестокая правда. Характер этих мужиков сравнивали с чеховскими образами, действительно вспоминаются его рассказы «Мужики» и «В овраге». Но суть искусства Чехова совсем другая. Он измеряет этот мир критериями человечности. Рябушкин ставит зрителя под власть того закона, который утверждают люди-истуканы.

Между творчеством Рябушкина и творчеством его современников протягиваются многие нити. У него есть точки соприкосновения с Суриковым, хотя в изображении толпы в картине «Едут» он не пошел за Суриковым с его толпой москвичей в

«Боярыне Морозовой». Есть точки соприкосновения с Сергеем Ивановым, хотя он не столь же страстно, как тот, изображал страдания народа. Есть некоторые точки соприкосновения у Рябушкина и с художниками «Мира искусства», недаром он много лет выступал на их выставках, и они со своей стороны высоко его ценили. Вместе с тем в его работах меньше эрудиции, знаний, холодного расчета, подстроенных эффектов, он сливался со своим миром, творил более наивно. Есть известные точки соприкосновения и с Кустодиевым, но Кустодиев больше повествовал о красочности народной жизни, а Рябушкин в нее входил.

Творчество Рябушкина оборвалось в тот момент, когда он нашел себя. В его наследии больше исканий, чем зрелых свершений. И все же ему обеспечено почетное место в истории русской живописи конца XIX века.

«ЮГЕНДСТИЛЬ» В РОССИИ
(КОНСПЕКТ ЛЕКЦИИ)

В настоящее время «югендстиль» стал предметом всеобщего интереса. Его место как промежуточного звена от европейской классики к современности делает его достойным внимания. В нем заключаются корни того, что стало в наше время актуальным. Одновременно с этим «югендстиль» сохраняет для нас, особенно для людей старших поколений. кое-что от современности. В зданиях «югендстиля» мы видим больше искусства, чем в сегодняшнем массовом строительстве, которое грозит исказить наши старые города.

Таким образом, заслуги «югендстиля» всеми признаются. Он преодолел прозаизм и позитивизм своих предшественников, снова восстановил поэтичность в искусстве. Он имел претензии стать чем-то вроде единого стиля во всей Европе, от Пиренеев и до Урала.

Между тем в салонной утонченности «югендстиля» нетрудно угадать черты усталости. Излюбленные волнистые линии его сравнивали с крито-микенским искусством, но притом забывали, что свежесть искусства древности была ему недоступна. «Югендстиль» содействовал приближению искусства к индустрии. Для меня не вполне ясно, можно ли считать «югендстиль» настоящим искусством, каким были готика или Ренессанс, или же он представляет собой только преходящий вкус, явление моды.

В самом деле, в европейской школе после периода господства живописи, то есть в пору с конца XIX и начала XX века, замечается, как от импрессионистов откалывается небольшая группа художников. Во Франции некоторые авторы находят признаки «югендстиля» уже у Ван Гога и Гогена, но в этом есть значительное преувеличение. Это больше справедливо по отношению к Боннару и Вюйяру, у которых ранние произведения отличаются красотой силуэтов, фрагментарностью композиций. Одилон Редон, так же как и Гюстав Моро, отступая от импрессионизма, брался за античные темы. В Норвегии выступал Эдвард Мунк, который разрабатывал темы страха и смерти. В Австрии Густав Климт в своих вытянутых фигурах стремился выразить общечеловеческие чувства. В Швейцарии был Фердинанд Ходлер, который писал события из местной истории

и пейзажи. Как ни странно, в Германии, которая дала название всему течению по названию журнала «Югенд», настоящих представителей этого движения не было, потому что ни Арнольда Беклина, ни Франца фон Штука нельзя относить к большим художникам. Самые значительные произведения этого направления появились в виде книжных иллюстраций у А. Тулуз-Лотрека, О. Бердслея, Г. Фогелера, Э. Орлика и других.

Работы, которые можно отнести к «югендстилю», отличаются особенностями, которые считались признаками стиля. Это — подчеркивание кривой линии, не столько обрисовывающей форму предмета, сколько текущей свободно. В колорите заметно преобладание ярких красок. Во всем — нечто причудливое и намеренное, изысканное и неестественное.

Если попытаться охватить то, что происходит в живописи «югендстиля», то заметно, что темы идиллические, переходящие в эротические, здесь преобладают. Как будто отпали преграды приличия и благопристойности. Но в то же время самое отношение к предмету становится насмешливым, ирония пропитывает взгляд на жизнь. В соблазнительной наготе не чувствуется стыдливости. Нет ни одной картины, где бы на вещи мы смотрели как на что-то подлинное, настоящее. Такое отношение отравляет восприятие каждого образа.

В России были совсем другие условия и иное отношение к искусству. Русский художник еще верил, что перед ним живая жизнь, и отсюда его самоотдача искусству. Это мы видим в портрете и в жанровой картине, и в религиозной композиции, и в сказочной теме.

Характеризуя разницу в восприятии, я не хочу сказать, что отношение русских к предмету хорошее, а представителей западных школ — плохое. Но для русских мастеров, в отличие от западных, предмет искусства не обесценен.

Рассмотрим творчество двух художников — Врубеля и Борисова-Мусатова. Они не были представителями только «югендстиля», хотя ясно видно, что в своих работах они отдали ему известную дань. Россия вносила в те годы в историю мирового искусства что-то свое.

Михаил Врубель родился в 1856 году. Он получил образование в Академии художеств, но благодаря исключительным способностям освободился от пут академической рутины. «Югендстиль» отчасти содействовал тому, что Врубель нашел свой собственный путь в искусстве. Однако художник не мог ограничиться модой, которая тогда господствовала. Вся жизнь его прошла в неутомимых исканиях. Его открытия находили признание только в узком кругу. По природе Врубель был очень артистичен и в своем самосознании уподоблял себя древнему пророку. В России он был редким и своеобразным явлением. Вместе с тем его творчество своими корнями глубоко уходит в русскую художественную традицию. Перейдем к конкретным примерам.

В рекламной афише шоколада Массона французского мастера Мика видны признаки «югендстиля»: гнутые контуры очертаний фигуры кокетливой женщины. Эта графика возбуждает к себе интерес, как и работы Тулуз-Лотрека, Бердслея, Русселя и других мастеров.

Рисунок Врубеля, воспроизводящий покрой женского платья для сцены 1900 года, принадлежит тоже к прикладной графике. Но при этом в рисунке нет ни кокетства, ни эротики. Все целомудренно. Женщина должна являться как «небесное создание». Такое восприятие художественного образа сказывается уже в почерке художника.

Еще одно противопоставление Запада Востоку. Вот пример: тарелка с изображением играющих детей, выполненная по эскизу немецкого художника Ганса Тома. Вся тарелка как бы превращается в маленький бассейн. «Югендстиль» охотно использовал мотивы аквариума с водяными растениями для украшения предметов. Дети и рыбы так натурально представлены, что это превращает изображение на тарелке в жанровую сцену.

Родственные мотивы сохранились и в рисунке Врубеля. В жемчужной раковине с морской водой и пеной появляются стройные тела морских нимф. Художником представлено само чудо рождения этих прелестных существ. Сказочность и поэтичность графической манеры рисунка Врубеля — отличие от обычной трезвости «югендстиля». Блеск и красочные переливы перламутра великолепно переданы с помощью пастели, гуаши и угля.

Врубель был всегда охвачен желанием участвовать в создании большого искусства, серьезного и глубокомысленного. Его современники ждали от него иллюстраций к произведениям русской литературы — Врубель создал превосходные иллюстрации к поэме Лермонтова «Демон». В интерпретации Врубеля Демон — вполне символическая фигура в духе того времени; это — углубленный мечтатель, не злобный, не циничный и не насмешливый, как Мефистофель. Он скорее печален и устал от мелкой жизни. Эти картины Врубеля принадлежат к самым известным и самым признанным.

Хотя Врубель не был в душе религиозен и благочестив, он создал много мотивов религиозного характера. О древнерусском искусстве Врубель знал меньше, чем в наши дни каждый художник. Произведения Рублева были в то время не расчищены. Но он касался сходных тем, так как чувствовал себя
Илл. 97 конгениальным великим мастерам прошлого. Печальный ангел одного рисунка Врубеля своим выполнением вызывает ассоциации с фреской. Его тело так написано, что кажется бесплотным: видны лишь беспокойные складки одежды, которыми оно скрыто. Появление ангела содержит в себе что-то таинственное, как это было принято в старинной живописи.

В другом рисунке появление архангела перед пророком так задумано, что в нем нас прежде всего захватывает эмоциональная сила образов. В этом произведении нет ничего придуманного и сознательного, так вредящего работам Мориса Дени. Кажется, что художник своими глазами увидел эту сцену. Врубель следовал примеру Александра Иванова. Чудесное в образе крылатого юноши становится художественной реальностью. Его фигура возникает из линейного сплетения, как византийские святые из блеска мозаики. Врубелю удавалось освободиться от чисто условной кривой «югендстиля» и утвердить свое собственное видение.

Чтобы постигнуть искусство Врубеля, необходимо уяснить, как он понимал форму в искусстве. Лучше всего узнаешь это из его многочисленных полуфантастических цветов. Нежная роза передана акварелью почти как у старых китайцев и японцев. Лилии в этюде к витражу — совсем иного рода. На этот раз Врубель ближе всего подходит к «югендстилю». Ритмическое распределение цвета, плоскостность, ясный рисунок и превращение цветов в узор служат для «оживления» поверхности, создания впечатления декоративности. В другом рисунке тоже видно типическое для Врубеля решение задачи. Цветок розы как бы окаменел и стал поводом для строгого построения формы. Даже Сезанн как предтеча кубизма не решался этого сделать. Врубель подчеркивает кристаллическую красоту форм природы. Его сравнивали с Мантеньей или с Кривелли.

Самое замечательное произведение Врубеля — это «Сирень». Здесь мы подходим к основам ви́дения художника. Прекрасное, хотя и немного дикое лицо девушки с распущенными волосами возникает из цветочного куста. Гоген искал восстановления согласия между людьми и миром природы в тропиках. Не зная ничего о его судьбе, Врубель нашел сходное состояние. Девушка образует плоть от плоти куста сирени. Поэт — это тот, кто в шуме ветра слышит слова, кто в снежной буре видит свою даму. Врубель умел воплотить свое переживание в кристаллической форме. Лицо девушки таинственно, как лицо наяды, сверкающей в морской пене, как цветок оно рождается из переплетения растений.

Таинственная «Гадалка» принадлежит к тому же роду картин. Краски портрета насыщенные, весь колорит построен на тонких, изысканных взаимоотношениях тонов, кажется, что эта восточная красавица в ее розовой шали рождается из узора ковра. Единственное холодное пятно в картине — это голубая карта в ее руке. Лицо с большими и печальными глазами напоминает фаюмские портреты. Но выражение глаз светлое и одухотворенное, и это отличает ее от античных произведений.

Портрет жены художника Н. И. Забелы-Врубель, выполненный «а ля прима», великолепен. Меня спрашивали в Париже: не на основании ли опыта кубизма он задуман? Но это произведение было создано в 1898 году. Врубель не знал ничего о Сезанне.

В другом портрете жены (1904) Врубель использовал вертикальный формат, расположив портретное изображение внизу. *Илл. 96* Отчетливо написанные березы выделяются в верхней части картины. В этой работе Врубель, возможно, вдохновлялся работой швейцарского художника Куно Амиета «Мать и дитя», где фоном служит густо засеянное поле. Врубель знал русскую *Илл. 101* народную скульптуру, он знал, что контраст плоского нимба и пластики лица оттеняет духовную силу. В портрете Мамонтова меценат художника как бы наделяется страстностью древних пророков.

Интересны графические произведения Врубеля. Они позволяют нам глубже заглянуть в тайны его мастерства, очень убедительно сравнение двух рисунков Врубеля. В одном из них мы видим стремительный бег лошади. Этот рисунок был выпол-

нен для иллюстрированного издания Лермонтова. В другом рисунке на тот же сюжет отпадает все, что мастер счел не представляющим интереса: остался лишь как бы «костяк» галопирующей лошади.

Таким образом, Врубель на двадцать лет предвосхитил Кандинского. Между тем в рисунке Врубеля сохраняются тонкость и точность изображения.

Вследствие тяжелой болезни Врубель был помещен в больницу. Здесь художник создает превосходные рисунки. Он видит мир точно впервые. Все таинственное, визионерное уступает место «смиренной прозе».

В одном рисунке он запечатлел своего врача. Его облик мастер старался сблизить с иконой в золоченом окладе, видной на фоне. Такое сопоставление создает и на этот раз что-то аналогичное изображению девушки на фоне сирени.

В других рисунках побеждает самая простая каждодневность. Мы видим сидящего больного в халате. Каждый, кому этот рисунок понравится, вспомнит о несчастном Винсенте в его комнатке в Овере. Еще одна работа Врубеля — рисунок мужчины со скрещенными руками. И здесь мы невольно думаем о портрете письмоносца Рулена Ван Гога.

Я не имел удовольствия встретиться с Врубелем. Но я слышал от знавших его, что создатель этих великих произведений был в жизни очень скромен. Это кажется невероятным, но это было так. С этим же сочеталось у Врубеля сознание того, что он творил высокое искусство.

Борисов-Мусатов родился в 1870 году, принадлежит следующему поколению, но умер он на пять лет раньше Врубеля. Жизнь его была не так драматична, он был натурой лирической, элегической. Его произведения не изобилуют контрастами, в них царит гармония. Борисов-Мусатов мечтал поехать в Италию, чтобы увидеть картины великих мастеров на их родине. Некоторое время он работал в Париже, в студии Кормона, ценил Пюви де Шаванна, был отмечен Андре Жидом, позже имел возможность устроить свою выставку в Германии. Может быть, знакомство Борисова-Мусатова с «югендстилем» оказало на него воздействие. Но в основном он шел путем русского художника.

После долгих исканий Борисов-Мусатов нашел свой собственный мир, мир романтических сновидений. Дамы в старомодных длинных платьях гуляют в парке или сидят перед бассейнами, в которых отражаются высокие деревья. Здесь царят молчание, тишина и спокойствие. Борисов-Мусатов был демократического происхождения — сыном простого служащего и не имел ничего общего с русским дворянством. Почему же он обратился к воображаемой жизни?

Картины Борисова-Мусатова являлись символами жизни, которую он искал и о которой мечтал. Символический язык в поэзии был тогда в России распространен. Задача, которую поставил себе Борисов-Мусатов, была трудно осуществима: все преходящее в жизни подвергнуть оценке с точки зрения моральной чистоты. Мир, который так привлекает зрителя в картинах Борисова-Мусатова, хорош потому, что он чист, красив и целен.

В произведениях Борисова-Мусатова можно обнаружить отголоски искусства импрессионистов, особенно группы «наби», в частности Мориса Дени. Но Борисов-Мусатов не шел по стопам французов, его искусство далеко не так привязано к чувственному миру. Оно очень персонально и несравнимо. Уже в своем раннем «Мальчике с собакой» (1895) Борисов-Мусатов пишет обнаженное тело среди зеленой листвы, желая передать, как на теле играют «зайчики».

Впоследствии его картины часто проникнуты грустью, но это настроение также светло и прозрачно, в особенности в его акварелях и пастелях. Образ весны рождает голубые и желтые краски и нежную зелень листвы. Весна имеет что-то осеннее в настроении. Художник создает целый ряд эскизов к панно, которые должны были служить украшением стен. Как Врубель, он стремился к большой монументальной форме.

В его картине «Сон божества» можно ощутить намек на событие, так и не свершившееся. Старая дама в сопровождении молодой в задумчивости остановилась перед уснувшим божественным младенцем с урной. Парк, деревья, вид на белое здание вдали, ведущая к нему дорога — все это производит на нас впечатление прошлого, все происходит, как во сне. Удлиненный формат картины дает наглядное представление о долгом пути. Тишина сопровождает действие, как музыкальная пауза. В Художественном театре, особенно в постановках чеховских пьес, эта тишина входила в контекст спектакля.

В других эскизах, как, например, в «Осеннем вечере», действие исчезает совершенно. Женщины приготовились к шествию, они неподвижны, только одна из них нагнулась, чтобы подобрать листок с земли. Живопись — как тихая музыка, прислушиваешься к ней, очарованный тонким ритмом фигур, которым отвечают деревья и стройные колонны далекого дома. Это — мгновение, когда все духовное и сердечное побеждает.

Для последнего своего произведения «Реквием», которое он посвятил памяти умершей жены друга, художник сделал многочисленные этюды. В них видно, как заботливо была нарисована каждая из участниц события. В передаче фигур, костюмов и движений он искал освобождения от всего случайного. Все драматическое преодолено, господствует настроение какой-то отрешенности от всего преходящего. Женщины стоят, дружественно связанные друг с другом. Они готовы к тому, чтобы двинуться, но не знают куда.

В картине Борисова-Мусатова преобладает прежде всего свет: ясный, спокойный, равномерный свет, который заполняет и оживляет всю плоскость картины. Это не свет импрессионистов, который дрожит и трепещет: он скорее напоминает одухотворенный свет древнерусской иконы.

Для того чтобы понять произведения Борисова-Мусатова, нужно вспомнить, что художник умер накануне первой русской революции. Его искусство соответствует ожиданиям лучших времен. В этом отношении он близок Чехову, особенно позднего периода. В пьесе Чехова «Три сестры» один герой говорит: «Какие деревья, собственно какая прекрасная жизнь должна быть рядом с ними». То же убеждение присутствует в картинах Борисова-Мусатова.

Наш большой скульптор Матвеев, которого я знал, выразил сущность своего старшего друга в надгробии, изобразив спящего мальчика на его гробнице: не жизнь, не смерть, но сладкий сон, покой и ожидание пробуждения.

Если все мы убеждены, что в задачи нашего времени входит понимание различных народов мира, то большое искусство выдающихся мастеров дает многое для размышления об этом. Через искусство мы не только узнаем, каковы духовные богатства различных народов, мы видим и то, что достойно любви. Любовь — это то, что современному человеку так нужно найти.

РУССКОЕ ИСКУССТВО НА ВЫСТАВКЕ ВО ФРАНЦИИ
(ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА)

Если вы окажетесь в Париже и, проходя по Елисейским полям, вам случится свернуть к Инвалидам, вы, конечно, обратите внимание на огромное, бесформенное здание Гранд Пале с ярко-изумрудными от времени декоративными конями на его тяжелой кровле. По утрам, когда Париж с его порыжевшими осенними каштанами и серебристой дымкой над Сеной особенно прекрасен, а иногда и в дни, когда хмурится парижское небо, сыплется водяная пыль и приходится раскрывать зонты, перед этим зданием толпится народ различного возраста и облика: начиная со стройных девушек в модных коротких тальмочках и длинноволосых юношей в стянутых пиджаках и кончая респектабельными старцами и седыми дамами, подъезжающими к зданию в роскошных лимузинах. Все они посматривают на огромный плакат с прекрасной эмблемой — свернувшейся в клубок золотой пантерой.

В памятные дни пятидесятилетия Великой Октябрьской революции в залах парижского Гранд Пале была развернута выставка под интригующим названием «Русское искусство от скифов до наших дней. Сокровища советских музеев».

Можно без преувеличения утверждать, что эта выставка являлась самым примечательным событием в художественной жизни французской столицы начала зимнего сезона, в период так называемого «рентрэ», когда после затянувшихся отпусков и каникул парижане возвращаются на свои зимние городские квартиры.

Зарубежная выставка искусства! Казалось бы, для ее устройства достаточно отобрать из музеев некоторое количество картин и статуй известных мастеров и направить их в тот город, где под кровлей местного музея они получат временное пристанище и где их увидят местные жители. Главная забота устроителя зарубежной выставки: обеспечить сохранность памятников, сберечь их от порчи. В остальном изобразительное искусство не нуждается в опеке. Чтобы кинофильм дошел до иностранцев, его нужно дублировать. Театральной пьесе необходим симультанный перевод. Картины и статуи могут обойтись без переводчика. Одного взгляда на них достаточно, чтобы понять, что в них изображено и что они собой представляют.

Принято считать, что язык изобразительного искусства — международный и общепонятный.

Между тем на самом деле все обстоит гораздо сложнее. Значение картин и статуй не сводится только к тому, что в них изображается. В искусстве решающее значение имеет не то, что можно разгадать с одного взгляда, а целая вереница сопутствующих воспоминаний, ассоциаций, намеков, ощущений, которые порой невозможно передать словами. По своей природе истинное искусство непереводимо. Зритель должен сам читать его без подстрочника.

Международные выставки — это вовсе не механическое перемещение произведений искусства из одной страны в другую. Выставки этого рода — проявление нашей потребности общаться с людьми на других широтах планеты, обмениваться с ними мнениями, доказывать им свою правоту или убеждаться в их правоте.

Диалог в искусстве или, если угодно, при помощи искусства признан средством развития взаимопонимания между народами. И вместе с тем в искусстве очень трудно бывает добиться того, чтобы такой диалог состоялся. Он часто подменяется бесплодными разговорами глухих. Каждый твердит свое и не слышит собеседника.

Через искусство мы можем заглянуть в сознание других народов. Но это лишь при условии, если проникнем в понимание искусства, а это сама по себе нелегкая задача. Для ее осуществления, помимо знания предмета, нужно немало воли, терпения и любви.

Первая выставка русского и советского искусства в Париже была устроена в 1960 году. На ней было представлено несколько хороших картин А. Иванова, И. Левитана, М. Врубеля, А. Дейнеки, М. Сарьяна и других. Но вся выставка в целом была сформирована без учета того, кому она адресована. Подобная выставка могла бы иметь успех там, где люди с детства знают и любят русских и советских художников по Третьяковской галерее, но хотели бы еще полюбоваться их картинами у себя дома. На парижской выставке 1960 года не видно было, что она адресована французам — народу, обладающему своими художественными традициями и пристрастиями и очень взыскательным вкусом.

Выставка экспонировалась в очень посещаемом Музее Современного Искусства, но не получила отклика, не «прозвучала». За полтора месяца ее посетило меньше народа, чем посещают выставку в Гранд Пале за один день.

При формировании выставки 1967 года было сделано все, чтобы не повторять прошлых ошибок. Естественно, в Париж было отвезено прежде всего то, что и мы больше всего ценим в нашем художественном наследии, что, по нашему разумению, может дать иностранцам понятие о том, чем жили наши предки и к чему стремимся мы сами. Но не забывалось также и о том, что выставка должна заинтересовать ее зрителей, доставить им радость, затронуть заветные струны их души.

Но откуда можно найти доступ к уму и сердцу французской публики, когда она до сих пор о русском искусстве почти ничего не знала? Необходимо было, чтобы, прежде чем ей удаст-

ся разобраться в частностях, она почувствовала общий масштаб художественного вклада, который внесла в мировое искусство одна шестая мира.

Были трудности и другого рода. Нам не всегда удавалось получить те предметы искусства, в которых мы нуждались. Иконы Рублева невозможно было подвергнуть риску перевозки, в результате зрители жалеют о том, что среди выставленных шедевров нет ни одной работы русского гения. Некоторые из намеченных нами произведений в момент выставки путешествовали по другим странам. К тому же хранители музеев в большинстве случаев неохотно расстаются со своими богатствами, и потому порой нам приходилось довольствоваться «эрзацами».

К счастью, нашлось немало музейных работников, которые вдохновились задачей завоевать русскому искусству мировое признание и щедро снабдили выставку своими богатствами. Эрмитаж украсил ее скифским золотом и алтайской скульптурой из войлока. Московский Кремль — чудной иконой «Апокалипсис», за которую, по словам одного французского критика, выставке можно простить все ее недочеты. На радость парижанам Оружейная палата выдала прелестный жемчужный сапожок, который прельстил бы и гоголевского кузнеца Вакулу. Третьяковская галерея и Русский музей не поскупились на серию превосходных икон из бывших собраний И. С. Остроухова и Н. П. Лихачева. Даже такие сравнительно небольшие музеи, как Рублевский и Загорский, внесли в это дело ценный вклад. Ряд предметов прикладного искусства нам передал Исторический музей.

И вот все богатства наших хранилищ, пройдя строгий «медицинский осмотр» реставратором, тщательно упакованные в ящики, погружаются на теплоход и после многодневного плавания по северным морям благополучно прибывают во французскую гавань Гавр и оттуда под бдительным присмотром полицейских частей в огромных крытых «камионах» доставляются к подъезду Гранд Пале и выгружаются в его залы.

Художественные произведения — это вовсе не неодушевленные предметы. Это почти живые существа, едва ли не более чуткой и хрупкой организации, чем человек.

Мы пробирались по залам Гранд Пале в то время, как в них еще кипела работа по подготовке выставки, стучали молотки, визжали пилы, высились «эшафоты» (так французы называют свои высокие металлические лестницы на колесах). Мы видели, как прислоненные к стенкам или лежащие на полу предметы терпеливо ожидали своей участи. Мы узнавали их и не узнавали, дивились их появлению в Париже и восхищались ими.

Ярким жаром горело золото из скифских курганов, эти свирепые звери, полные жизни и страсти, плененные и укрощенные непререкаемыми законами искусства. В странной неподвижности высились печенежские каменные бабы, точно им безразлично было, стоять ли среди бескрайних степных просторов или в парижском храме искусства.

Наши древние иконы точно так же преобразились. Расставленные одна далеко от другой, они утрачивали нечто от своего первоначального назначения служить предметом поклонения

и наполнять пространство вокруг себя таинственной силой. В них сильнее выступала способность стать предметом эстетического созерцания. В их красках проглядывало столь высокое и вдохновенное творчество, что самые благочестивые намерения их создателей должны были померкнуть перед победой искусства.

Весело и задорно сверкали краски в изделиях народных мастеров — ярко расцвеченные лубки, росписи по дереву, вышивки. Словно случайно куда-то открылась дверь, и в безмолвные залы Гранд Пале ворвался гомон народного безудержного веселья.

Мы проходили мимо картин русских мастеров XVIII—XIX веков. Картины как живые, понимающие существа смотрели на нас. Женщины Венецианова, Александра Иванова, Репина, Сурикова, Рябушкина! Судьба забросила их на чужбину, но они оставались русскими женщинами. Пейзажи Левитана, серебристая дымка Сурикова, тихое озеро Сороки — в них робко проглядывало лицо нашей земли, родного прозрачного неба.

Пока картины стояли на полу, не прикрепленные к стенам и щитам, способные перетасовываться, как колода карт, они составляли множество нежданных, но многозначительных сочетаний, какие никогда не возникают в музеях, где все они строго распределены по своим местам.

В залах Гранд Пале работы наших бунтарей в искусстве начала XX века оказались рядом с лубками, расписными прялками, резьбой, вышивкой и сарафанами. «Стрибог» Коненкова высился рядом с резной Параскевой, извлеченной из подвалов Исторического музея. И что же: оказалось, что мастеров, которых принято было считать данниками западного авангардизма, на самом деле больше всего тянуло к первобытной красочности и непосредственности народных умельцев. Здесь невольно вспоминались слова Глинки о том, что народ творит искусство. Художники его лишь «аранжируют».

Разумеется, особенно взыскательным взглядом мы всматривались в работы советских мастеров, завершавших величественную панораму, и старались уловить тот смысл, который проступал в них в непривычном контексте. Здесь уже дело касалось не наших предков, а нашей собственной ответственности. Мы видели в работах советских художников стремление к величию, к серьезности, порой суровость. Мы угадывали в них отпечаток нашей современной жизни. Выставку завершали несколько работ Н. Андронова, П. Никонова, В. Попкова, картины, вокруг которых еще не успели отшуметь горячие споры. Эти картины способны дать посетителям представление о нашем искусстве как о чем-то находящемся в движении.

Пока выставка не открылась, нам было боязно за судьбу того, что прибыло из Москвы к берегам Сены, но было и радостно от уверенности в том, что она не может не вызвать к себе интереса и внимания.

И вот, наконец, после долгих перестановок — все экспонаты встали на отведенные им места, перед первыми посетителями сами собой распахнулись автоматические двери и толпа густо потекла по вереницам залов, тесно скопляясь перед витринами с «гвоздями выставки», шедеврами.

Собирая выставку, мы опасались, что, ограниченные местом и количеством, сумеем дать лишь обедненное и потому искаженное представление о русском искусстве. Но оказалось совсем наоборот. Необходимость строгого отбора содействовала тому, что в Париже, пожалуй, как ни на одной другой выставке, наши художественные богатства предстали взору освобожденными от всего наносного, случайного, лишнего; яснее выступили их характерные признаки, общие контуры развития. Русское искусство открылось нашим глазам как могучая полноводная река, неторопливая, но целеустремленно катящая свои воды через годы и века.

Вещи, прекрасно размещенные в залах Гранд Пале, выигрывают каждая в отдельности. Все вместе они составляют величественное целое. Начиная с первобытной древности искусство с нашей стране проходит через все стадии цивилизации. В первых, погруженных в полумрак залах, в предметах, добытых из земли заступом археологов, как бы овеянных таинственной силой кладов, поражает способность первобытного человека в камне и в металле сосредоточить все силы своего воображения. Предметы искусства выглядят как чудесные талисманы. Больше ясности сознания пробуждается в древнерусских иконах, в их прозрачных, как бы витражных красках, в которых языком символов вдохновенно и убежденно дается понятие о мире в целом, каким его себе представлял человек того времени. В новое время после петровской реформы в нашем искусстве, как и на Западе, побеждает большая достоверность всего представленного, но каждая картина — это всего лишь окно, вырезка, отрывок мира. Только в нашем веке, начиная с Врубеля, в искусстве снова дает о себе знать потребность в широком охвате мира, снова появляются иносказания и таинственный язык красок.

В своем развитии русское искусство существенно не отличается от искусства других европейских стран. И это очень наглядно выступает в Гранд Пале. Но развитие это у нас отличалось более резкими скачками и переломами, более страстными усилиями восстановления традиций.

Так было уже в старину. Печенежская каменная баба грозно сторожит вход в иконный зал. Но красота иконописных ликов побеждает варварство и восстанавливает связь Руси с ее мечтой о мире эллинской гармонии.

Новый, не менее резкий поворот происходит в искусстве в Петровское время. Куда исчезла вся просветленность Рублева и Дионисия? Русские художники принимаются за учебу у иностранцев, усердствуют в этом без меры. Только в деревне, среди крестьян хранились заветы древнерусского мастерства и сохранились до нашего столетия.

Крутой поворот произошел в искусстве и после победы Октябрьской революции. Каждый внимательный зритель мог в этом убедиться в Гранд Пале. Именно в силу его радикальности пришлось прилагать усилия к тому, чтобы вновь восстановить связь времен.

Проходя по выставке, каждый, естественно, стремится найти ее руководящую «Ариаднину нить». Для всякого, кто ценит и любит русскую культуру, найти такую нить — глубокая не-

преодолимая потребность. Мы всматриваемся в проходящие перед глазами произведения, стараемся уловить их «лейтмотив». И при этом нередко что-то додумываем, придумываем, теряем под ногами почву. За это нельзя осуждать. Ведь это так естественно и простительно.

Где же она возникает, «русская тема» в искусстве? Неужели уже в «зверином стиле» скифов можно найти ее первые проблески? Во всяком случае в Древней Руси она несомненно уже слышится. Но в чем же это проявляется? В облике и в переживаниях людей? (Одному французскому критику в иконе «Умиленье» XV века почудилось то же человеколюбие, что и у Д. Жилинского в картине «Семья».) Или «русская нота» в искусстве больше звучит в наших излюбленных красках? Или же в чем-то еще более существенном, в той особой проникновенности ви́дения, в сострадательном отношении к миру, в «имперсональном лиризме»? Нельзя было не думать обо всех этих волнующих вопросах в залах Гранд Пале.

От нашей выставки в Париже во все стороны раскидываются соединительные нити. Древнейшие палеолитические статуэтки из Воронежа и из Средней Азии находят себе подобия в найденных во Франции статуэтках, которые хранятся в «Музее человека». Видно, у всех нас была одна праматерь. Горделивые и изящно выстроенные в ряд львы на щите из Урарту напоминают об ассирийских древностях Лувра. Древнерусские иконы — о французских примитивах, в частности, о знаменитом «Авиньонском оплакивании».

Напротив выставки в Гранд Пале — в Пти Пале, почти одновременно с ней, открылась юбилейная выставка Энгра. Многие посетители с одной идут на другую. И хотя ни о конкуренции, ни о соревновании не может быть и речи, сравнение французского мастера с русскими напрашивается само собой.

Отдадим должное Энгру как портретисту, неподкупно острому наблюдателю, дивному рисовальщику, порой прекрасному колористу. «Форма, форма, прежде всего!» — восклицал этот непримиримый противник романтической растрепанности. В свои поиски совершенной формы он вкладывал столько страсти, что она волнует нас как победа человека над хаосом. Я мысленно отвешиваю земной поклон нашему соседу. Согласимся, что Кипренский, Брюллов, А. Иванов не достигали такой кристаллизации форм и красок, как Энгр. Но оценим в них простоту, естественность, сердечность, нравственное горение. Ведь этими чертами завоевала себе мировое признание и русская классическая литература.

Выставка в Гранд Пале ломала перегородки, искусственно, порой педантично возведенные историками. Она наводила археологов на мысль об общей закономерности развития первобытного искусства на Западе и на Востоке. Она заполняла огромное «белое пятно», которое еще доныне существует в зарубежных книгах по всеобщей истории искусства, когда речь скороговоркой заходит о Восточной Европе. Выставка напоминала о том, что история искусств лишь тогда выполняет свою роль, когда одним понимающим взглядом охватывает все то, что творилось в искусстве в разных частях мира и, конечно, в том числе в нашей стране.

Наше недоверие, порой враждебность к сравнительному искусствоведению объяснялись до сих пор неуверенностью в том, что русское искусство выдержит сравнение с искусством других стран и народов. Наше наследие в Гранд Пале открыто всем ветрам, и попутным и встречным. Парижская выставка стала выходом русского искусства на мировую арену, и теперь уже к старому нет возврата.

Я снова и снова проходил по залам Гранд Пале. Словно перечитывал строки любимого поэта. Вникал в каждый образ, сопрягал его с тем, что обступало меня во Франции: нельзя не восторгаться величием средневековых соборов, сверкающих витражами, безупречным вкусом во всем, что создавалось и позднее, вплоть до импрессионистов и их продолжателей. Но это нисколько не означает, что я могу быть равнодушным к тому, что выросло среди просторов моей страны. Я различаю в созданиях наших мастеров черты родного и близкого мне человека, вижу следы радостей и страданий и сквозь них — моральную красоту, душевное благородство. В самых скромных, безыскусных картинах мне вспоминается нечто запомнившееся с детства по учебникам и хрестоматиям. И я испытываю ко всему этому чувство глубокой признательности.

Французы — народ живой и общительный, и потому как только были вытащены из ящиков привезенные нами предметы, мы уже могли догадаться о том, как они будут восприняты. Газеты наперебой сообщали о прибытии драгоценного груза в Гавр, стремясь заинтересовать читателей ожидающими его сюрпризами.

Но когда после открытия выставки журналистам пришлось высказываться, обнаружилась их полнейшая неосведомленность (в чем виноваты не только они, но и мы). Во Франции до сих пор о русском искусстве знают меньше, чем об искусстве Индонезии или острова Пасхи.

Нам было досадно, что в газетах писали о том, что Эрмитаж находится в Москве, что есть такой художник Петров-Дейнека-Водкин и т. п. Еще больше нас огорчало, что авторы обзоров выставки часто исходили не из своих собственных впечатлений, а повторяли, как затверженный урок, несколько избитых фраз, в которых порой проглядывало пренебрежение. Нам жалко было, что критики не замечали в русском искусстве XVIII—XIX веков развития, но видели всего лишь «монотонную галерею произведений, написанных по правилам неоклассицизма». Жалко и то, что защитников искусства начала XX века больше занимали всевозможные «измы», чем их талантливые представители, что имена мастеров повторялись ими без толку, как магические заклинания.

На открытии выставки, после ее беглого осмотра, А. Мальро бросил замечание о русском искусстве, тут же подхваченное журналистами. Русские художники, по его мнению, начиная со скифов и до начала XX века писали плоскостно. Петр стремился привить им перспективу, но тут они спасовали. Действительно, русские художники никогда не увлекались перспективой, как современники Паоло Учелло. Но можно ли по одному формальному признаку определять целую школу? К тому же сравните бескрайние степные просторы П. Кузне-

цова с плоскостными «фовистскими холстами» Матисса и, следуя Мальро, нам придется отнести французского мастера к русской школе.

Мы всматривались в наших гостей Гранд Пале, которые неторопливо проходили по залам и терпеливо ждали очереди, чтобы подойти в витринам и разглядеть экспонаты. Среди них множество людей самых различных профессий, до тех пор ничего не слышавших о нашем искусстве. Но все они обнаруживали глубокую заинтересованность, хотя, видимо, каждый пришел сюда со своими представлениями. Может быть, некоторые из них встречались с русскими бойцами во время последней войны и это заронило в их сердца семена симпатии. Многие из них слышали хватающие за душу грустные русские песни или любовались удалыми русскими плясками. Конечно, их восхищали фильмы, вроде «Летят журавли». Имена Толстого, Достоевского, Чехова для всех них очень много значат.

Этим людям, вероятно, нелегко определить в двух словах, что им запомнилось в Гранд Пале, временно превращенном в островок русской культуры во Франции. Видимо, их больше всего привлекают в нашем искусстве человеческие нотки, черты душевной чистоты и красоты, неподкупная честность и прямота, готовность наших лучших художников до конца вложить себя в творчество. Этих гостей Гранд Пале не остановит то, что в нашем искусстве не все по их вкусу, по их привычкам, они сумеют полюбить его. Они понимают, что прибывшие сюда из Москвы предметы — полномочные представители русского народа, победителя не только в небесных просторах, но и в тесных пределах человеческой души.

НАШЕ ИСКУССТВО

Попадая на Запад, русские обычно с недоумением замечают: наши писатели, такие как Толстой, Достоевский, композиторы, такие как Мусоргский и Чайковский и многие другие, известны и пользуются всеобщим признанием. Русское же изобразительное искусство почти никому не известно. На Западе знают разве Рублева да еще Малевича и Шагала и русских конструктивистов начала века. В Германии еще пользуется известностью Явленский, который бо́льшую часть своей жизни провел в этой стране. Можно подумать, что в России не существовали другие художники, заслуживающие внимания. Это такое же заблуждение, как ставить выше всех русских художников Репина и Сурикова и не признавать художников других направлений. Во всяком случае, что касается Запада, то можно без преувеличения утверждать, что русское искусство в целом очень мало известно. Оно не входит в круг тех художественных ценностей, которые составляют достояние современного человека. В сознании большинства людей оно продолжает существовать до сего времени где-то в стороне от большой дороги мирового искусства.

Здесь возникает вопрос: чем объясняется такая репутация русского искусства? В какой степени можно оправдать и объяснить такой взгляд у людей, которые относятся с уважением к русской культуре в целом, но довольно равнодушны к русскому изобразительному искусству? Одна из причин такого отношения — это распространенное на Западе представление, будто все созданное русскими в искусстве — это не больше чем отзвук других искусств: в древности — Византии, в Новое время — искусства Запада. До недавнего времени многие авторы на Западе считали русское искусство явлением местным, провинциальным и потому не заслуживающим особого внимания. В пользу этого мнения обычно ссылаются на случаи зависимости русских художников от их современников в других странах. Отсюда признание иностранных влияний главной движущей силой русского искусства, и это в свою очередь сделало многих историков искусства слепыми по отношению к признакам его оригинальности. Францу́зский автор Луи Рео, которому принадлежит хороший, хотя и несколько устаревший обзор исто-

рии русского искусства, в одной из своих работ рассматривает Россию как объект экспансии французских влияний. Между тем еще в начале нашего века Рейнер Мария Рильке проявлял живой интерес к русскому искусству и чутко угадывал его своеобразие.

Недооценке русского искусства немало содействовало и то, что в русской историографии издавна принято было рассматривать его в полной обособленности от искусства других стран Западной Европы. Этот обычай укоренился в силу стремления сосредоточить внимание на органическом росте искусства в России. Однако возведение вокруг него «китайской стены» привело к тому, что оно стало выглядеть чем-то узколокальным. Правда, за последнее время делаются попытки включить русское искусство в историю мирового искусства. Но в большинстве случаев делается это чисто механически. Отдельные главы из традиционно обособленной от других школ истории русского искусства синхронно размещаются между главами истории мирового искусства. Однако простое их размещение не уясняет вопроса о художественном вкладе России в мировое искусство.

Существует еще один путь, следуя которому пытаются сблизить русское искусство с искусством других народов Европы. Прилагают к отдельным его периодам общепринятые понятия художественных стилей, развивавшихся в большинстве стран Запада, как, например, классицизм, романтизм, реализм и т. п. В ряде случаев применение к русскому искусству стилевых обозначений, принятых на Западе, вполне целесообразно. И оно тем более заманчиво, так как при этом можно избежать крайностей теории влияний. Общность стилей объясняют общностью и закономерностью исторического развития как Запада, так и Востока Европы. Действительно, в некоторых случаях ясно видно, что русское искусство проходит через те же стадии развития, что и искусство Запада. Однако не следует забывать, что наряду с этими совпадениями имеется много расхождений в развитии русского и западного искусства. Для истории искусства они представляют огромный интерес. В них проявляются самые характерные признаки оригинальности русской школы.

Малая осведомленность людей на Западе о русском искусстве объясняется еще и тем, что ни в одном из западных музеев не представлены сколько-нибудь значительные произведения русского искусства. Все они сосредоточены в музеях Советского Союза. Чтобы познакомиться с ними, западный зритель должен предпринять путешествие в нашу страну.

Между тем за последнее полстолетие мы узнали историю русского искусства гораздо полнее, чем это было в дореволюционное время. После Октябрьской революции было открыто огромное количество памятников русского искусства, которые прежде хранились в храмах или в монастырях и представляли собственность церкви, но после революции поступили в музеи и стали общественным достоянием. Большое количество памятников искусства нового времени представляло собой собственность отдельных лиц, хранилось в помещичьих усадьбах или в особняках, но в настоящее время украшает многочисленные столичные и периферийные музеи. Огромная работа была про-

ведена по восстановлению памятников русской архитектуры. Многие из них сильно пострадали. Особенно много их было разрушено нацистами во время последней войны в старых городах, таких как Новгород, Киев, Псков, Новый Иерусалим. Было разрушено много дворцов под Ленинградом. Однако едва ли не все, что можно было восстановить, реставрировано и приобрело первоначальный облик. Особенно плодотворна была работа реставраторов древнерусской живописи. Превращение старых почерневших досок, хранившихся в сараях или на чердаках, где они находились в полном небрежении, в иконы с их радостно сверкающими красками, которые в настоящее время составляют украшение советских музеев,— это замечательная страница в истории современной реставрации.

Наконец, значительным достижением нашего времени можно считать результаты историко-художественного изучения всего богатства русского искусства, добытого стараниями музейных работников и реставраторов. Изучение искусства в связи со всей русской культурой значительно обогатило наши представления о значении художественного творчества в жизни русского общества. В настоящее время нет ни одного периода истории русского искусства, ни одного художника, о котором не имелось бы научной монографии. Результаты этих исследований обогатили представление о русском искусстве в целом.

Впрочем, во многих работах по русскому искусству, созданных несколькими авторами, общие вопросы истории русского искусства отступили на второй план. Подобные коллективные работы представляют собой сумму очерков о жизни и творчестве художников с краткими вводными замечаниями об искусстве отдельных периодов. Между тем общие вопросы истории русского искусства — это особая и очень важная проблема. Без ее рассмотрения трудно оценить и роль отдельных художников и значение отдельных памятников.

Один из коренных вопросов изучения истории русского искусства — это: следует ли считать, что за тысячу лет до своего существования оно при всех своих изменениях составляло нечто целое? Или же нужно признать, что существуют две истории русского искусства, одна включает первые семь веков существования русского государства, древнерусское искусство, другая — последующие века, искусство нового времени? В связи с этим узловой вопрос истории русского искусства — это вопрос о его радикальном переломе на рубеже XVII и XVIII веков, в годы петровских реформ. В глубокой древности такой перелом произошел на рубеже между X и XI веками, когда на смену языческому искусству восточных славян, находившемуся на стадии родового строя, приходит христианское искусство Киевского государства, вобравшее в себя многовековой опыт византийского искусства и стоявшее на более высокой ступени. Другой перелом произошел в начале нашего века, когда Октябрьская революция смела Российскую империю, и это изменило характер русской культуры, в частности искусства. И все же самым решительным для искусства был тот скачок, который произошел около 1700 года, когда Россия подверглась европеизации, торопливо догоняя Запад и попутно стремясь

изжить в себе то, что было накоплено предшествующим периодом. Последствия этого дают о себе знать еще и в наши дни.

Поворот от древнерусского искусства к Новому времени можно сравнить с тем, который произошел несколько раньше в ряде стран Средней Европы, когда итальянское Возрождение покончило в этих странах со Средневековьем и открыло собой Новое время. В Германии это был Дюрер, во Франции — школа Фонтенбло, в Испании — правление Карла V и Филиппа II. Уже гораздо позднее нечто подобное произошло в Японии и в Турции, в годы их европеизации. Но в искусстве Западной Европы повороты происходили не так резко и катастрофически, как в России; с другой стороны, в азиатских странах новое не имело прямого отношения к старому и потому не возникало такого напряженного соперничества между стариной и новшествами.

Почему перелом, происшедший в русской культуре, оказался для нее столь мучительным? Ведь Россия, начавшая свой путь развития в XI веке, была тогда полноправным членом европейского мира. Татарские погромы не уничтожили русской культуры. Они лишь создали разрыв между ней и всем родственным ей миром. В XIII веке Запад имел возможность создать в своих городах замечательную культуру готики. Под ударами степняков Русь могла только сберечь старые традиции и торопилась к политическому объединению ценой отказа от городского народоправства. Закладываются основы того, что принято называть отставанием России от Запада примерно на два века. Правда, нечто аналогичное Западу развивалось и на Руси, были проблески ереси в городах, элементы ордера в архитектуре, расцвет иконописи. Накануне петровской реформы в XVII веке появляются светская повесть, портрет, театр. И все же перелом в искусстве в начале следующего века был плодом не внутреннего органического развития русской культуры. Он был порожден необходимостью встать в один ряд с другими «политичными народами» Европы. Реформа была навязана обществу «волей монарха», как тогда говорили. Отсюда ее драматический характер, столько ненужных утрат, которые ее сопровождали.

Под впечатлением программ абсолютизма на Западе Петр мечтал о том, чтобы в Российской империи свили себе гнездо науки и искусства. Но, по ироническому замечанию Ключевского, этому противоречило то, что культура в России насаждалась «по казенной надобности». Нередко ее усвоение подменялось подражанием европейским манерам: брадобритием мужчин и участием женщин в ассамблеях. Реформаторы стали искать поддержки среди иностранцев. Русские стали впадать в подражательность, в галломанию, забывать родной язык. Отрекались от русского, губили старину и в ней то, что достойно было сохранения. Стремясь соединить старое с новым, впадали в эклектику.

Контраст между Древней Русью и послепетровской Россией бросается в глаза решительно во всем. В Древней Руси преобладала косность традиций, в новой России — новшества, прежде страна была замкнута — теперь она стала открыта, прежде

царил авторитет Византии — теперь тянулись к Западу, прежде преобладало церковное искусство — теперь светское, в древности оно зависело от обряда — в Новое время от придворного этикета.

Контраст между старым и новым ясно виден в смежных залах как в Третьяковской галерее, так и в Русском музее. Это действительно два разных мира и в отношении к мировоззрению и к художественному творчеству. Перелом в искусстве был неизбежен, но его нельзя определить двумя терминами: антиреализм и реализм.

При всем своем влечении к Западу, Белинский напоминал, что Петербург — это новый город, но возник он в стране, богатой своей культурой, и в этом его отличие от городов Нового Света, созданных людьми, не замечавшими доколумбовой Америки. В России невозможно было зачеркнуть семь предшествующих веков. Память о них нельзя было искоренить из умов. Существовали глубокие слои культуры, и в них сохранялась преемственность поколений, память об основе основ, о христианской классике Средиземноморья, к которой Русь приобщилась еще на заре своей истории.

В начале XVIII века возводилась новая, прекрасная столица, каменное воплощение утопии Просвещения. Но в гуще народной жизни крестьяне на Севере по старинке рубили шатровые храмы-сказки, вроде знаменитых храмов в Кижах. Сначала эти полярности — типичная особенность русской культуры — казались чем-то роковым образом несоизмеримым. Но скоро возникла потребность оглянуться на предков, и это создало возможность диалога между поколениями. Уже в XVIII веке просвещенец И. Новиков открывает русскому обществу древнерусскую письменность и народную словесность. Мастер европейского типа В. Баженов замечает красоту нарышкинской архитектуры Москвы. Ф. Шубин создает галерею портретов длиннобородых русских князей и государей. Пушкин проникновенно угадывает характер древнерусского человека. Александр Иванов задумывается о художественной сущности иконописи. Недаром французский историк искусства А. Фосийон признал его выходцем из самого «сердца Древней Руси». Позднее у Достоевского вырывается крик отчаяния по поводу забвения старины. «Бедный несчастный темный народ! Добытое веками драгоценное достояние, которое надо бы разъяснить этому темному народу в его великом истинном смысле, а не бросать на землю, как ненужную старую ветошь прежних веков, в сущности пропало для него окончательно».

Правда, теперь в исторической перспективе очевидно, что попытки многих русских людей Нового времени «зацепиться» за Древнюю Русь на практике оборачивались бесплодным стилизаторством, порождали всего лишь подделки под старое. Такова вся псевдорусская, так называемая «петушиная архитектура» с башенками и кокошниками, таковы церковные росписи В. Васнецова, Нестерова и Стеллецкого. Но вместе с тем Петров-Водкин, Павел Кузнецов и Фаворский действительно разглядели существенные особенности древнерусской живописи, и это благотворно сказалось на их собственных созданиях.

Чтобы по достоинству оценить, что значил скачок, отделяющий искусство Древней Руси от искусства новой России, историк должен выработать подход в духе исторической диалектики. Действительно, в русском искусстве не было такой прямой и крепкой преемственности поколений, как у французов — от Пуссена до Сезанна. Русское искусство постоянно развивалось резкими толчками, рывками вперед. «И я сжег все, чему поклонялся, поклонялся тому, что сжигал». В этом признании своего героя Тургенев выразил склонность русских людей на поворотах жизни отдаваться новому и забывать старое.

Русская земля лишь в самом отдаленном прошлом на заре истории, в годы своей предыстории являет собой пеструю картину смены различных народов и культур, начиная со скифов, принесших с собой множество иноземных влияний, и кончая славянами-язычниками. Начиная с создания Киевского государства и христианизации Руси она не только приобщается к мировой культуре, но и остается ей верна на протяжении многих столетий. Верность однажды выбранному пути — основа ее лучших успехов.

Нельзя сказать, что русская культура была глуха к тому, что приходило с Востока. Но даже в конце XIX века, когда на Западе импрессионисты побратались с японцами, русские художники остались верными себе, своему увлеченью Западом.

До перелома в искусстве Древней Руси — зависимость от избранного образца, его почитание, усердное ученичество. Так было в Киеве, в Новгороде, во Владимире в XI—XII веках, когда памятники, возникшие на Руси, были почти неотличимы от тех, что были привезены из Царьграда или выполнены приезжими мастерами. Так было и в России XVIII века, особенно в первой его половине, когда русские следовали в силу исторической необходимости итальянцам, французам, немцам, голландцам, когда молодых людей посылали учиться за границу, когда все спешили «не опоздать в Европу». Верность выбранному пути не исключала изменений, развития, роста.

После перелома и в Древней Руси и в России нового времени происходит замечательный расцвет русского искусства. Настоящее чудо, которому трудно дать исчерпывающее историческое объяснение.

Древняя Русь в то время была разорена монгольскими набегами. Она еще страшилась Орды и платила ей дань. Еще не преодолена была раздробленность и разобщенность городов и мелких княжеств. Но появляется общенациональный русский гений Рублев. И вслед за ним наступает и продолжается вплоть до Дионисия и создателя кремлевской иконы «Апокалипсис» золотой век русской иконописи. Здесь уже речь идет не о следовании грекам, не о верности их вероучению и эстетике. Ярким пламенем выбивается возвышенный и прекрасный идеал русского человека, воплощенный в ангелоподобных ликах Рублева и новгородских мастеров, в небесную красоту красок.

В новой России в конце XVIII и начале XIX века совершается второе подобное чудо. И на этот раз трудно говорить о материальном благополучии и социальном прогрессе страны.

Дворянство держится за власть, самодержавие не внемлет урокам крестьянской войны. Интеллигенция пытается поднять руку на крепостной порядок, но терпит поражение. И в эти самые годы расцветает гений Пушкина. Отсветы от него падают на всю русскую художественную культуру того времени.

Рублев и Пушкин! Историку, привыкшему все классифицировать по признакам общепризнанных стилей, подобное сопоставление двух имен может показаться произвольным. И все же в появлении обоих гениев русской культуры много общего. Прежде всего — в их способности вобрать в себя самые характерные черты русского мироощущения, в их способности дать им художественное воплощение. У каждого из них порыв к возвышенному и идеальному не исключает душевного равновесия и естественной простоты. Рублев был мерой совершенства для последующих поколений. Пушкин стал такой же мерой.

После Рублева и Пушкина в русском искусстве и литературе возникает много примечательного. Творчество обращается к новым сферам бытия, обогащает его нравственным опытом многих поколений. Оно становится сложным и глубокомысленным. В нем раскрываются противоречия жизни, в него входят элементы философской мысли. Нам дорога великая русская литература XIX века, и она этого признания заслуживает. В XVI—XVII веках на Руси создаются величественные архитектурные ансамбли кремлей и монастырей, храм в Коломенском и «Василий Блаженный». И все же, если требуется назвать имя величайшего древнерусского мастера или величайшего русского поэта, мы без запинки говорим: Рублев и Пушкин.

Если признать, что русская культура надломилась надвое под ударами судьбы, то это не исключает того, что через нее проходят устойчивые признаки, постоянные темы и мотивы. На краю Европы народ в мучительных усилиях отстаивал свою независимость, свое мировоззрение. Искусство не стояло в стороне от этих жизненных задач, хотя в отдельных видах его задачи эти решались по-разному. Прежде всего наиболее значительные сооружения имеют отношение к памятным событиям русской истории. Это касается «Софии Киевской» и «Василия Блаженного», баженовского проекта перестройки Московского Кремля, Дворцовой площади в Петербурге, проекта храма-памятника Витберга. Мемориальный характер носят и произведения других видов искусства, как, например, «Слово о полку Игореве» и икона «Воинствующая церковь» и картина Сурикова «Покорение Ермаком Сибири».

Русские художники постоянно стремились воплотить в своих созданиях русского человека. В Древней Руси это делалось в иконах, в изображении очеловечившегося божества и в изображении людей праведной святой жизни. В XVIII веке, когда иконопись сходит со сцены, это проявилось в портретах. В XIX веке образ человека становится проблемным. В портретах развивается аналитический подход, в него проникают критические нотки, и все же портретисты постоянно думали о том, чтобы возвеличить человека. Недаром даже Репин,

который славится беспощадной характеристикой человека, придал такой чинный облик старцам «Государственного Совета». Недаром и В. Серов в ряде своих парадных портретов в рост прямо возрождает традиции XVIII века.

Говоря о служении русских художников демократическим общественным идеалам, необходимо особенно отметить роль передвижников. У А. Иванова освободительные идеи лишь проглядывают сквозь традиционные сюжеты его большой картины «Явление Мессии» и его библейских эскизов. Перов и передвижники прямо и открыто служили своей кистью делу освобождения русского народа, и они предавались этому служению со страстью и самозабвением. Во Франции их современниками были Курбе и Милле. В России художники выступили многочисленной сплоченной группой, много лет настойчиво вкладывали в искусство свои демократические идеалы, оказывали воздействие на все русское искусство того времени и были воспитателями целого ряда поколений. Многие из них ради осуществления своих идеалов готовы были на самопожертвование, отрекались ради идеи не только от жизненных благ, но в некоторых случаях предавали забвению заботу о совершенствовании своего мастерства.

Это было поистине трудное испытание для русского искусства, хотя уверенность, что искусство должно прежде всего служить гражданским идеям, и вдохновляла художников, недостаточно точное внимание к вопросам мастерства грозило лишить его способности воздействовать своими художественными достоинствами. Только большим талантам удавалось избегнуть этой опасности. Их успехи напоминали о том, что искусство, какие бы задачи оно себе ни ставило, должно оставаться искусством.

Значение передвижников во второй половине XIX века было особенно велико, так как им приходилось бороться с искусством официальным, поддерживаемым властями и высшим обществом, одобряемым Императорской Академией художеств. Памятниками этого официального искусства были в XIX веке Исаакиевский собор с его роскошным убранством в Петербурге и храм Христа Спасителя в Москве. К этим огромным начинаниям были привлечены многие знаменитости, но оба памятника, особенно их живописное убранство — примеры покровительствуемой властями антихудожественности. В подобных «казенных начинаниях» не могло проявиться свободное творчество художников.

Одна из ведущих идей русского искусства — это *идея народности*. На Западе сословное разделение общества в Новое время находит себе прямое отражение и в искусстве. Бурное развитие городов провело черту между искусством профессиональным и народным. Народное творчество рано исчерпало себя и стало питаться «отходами» развитого бюргерского искусства и искусства дворянского. Это то, что западные фольклористы называют «затонувшей культурой».

В России, где города не смогли так развиться, как на Западе (что само по себе было большой потерей для страны), в культуре преобладало основоположное социальное разделение: с одной стороны, был высший класс, аристократия и

чиновники, с другой — народ, преимущественно крестьянство. Это коренное деление перекрывало все мелкие социальные перегородки.

Социальное расчленение искусства можно проследить уже в древнерусских памятниках. Однако разрыв, который в жизни отделял «лучших людей» (аристократию) от «черных людей» в культуре, был мало ощутим. Правда, различие между дружинным «Словом о полку Игореве» и народными былинами о богатырях не менее очевидно, чем различия между иконами Рублева и иконами северных писем, между кремлевскими соборами и деревянным зодчеством Севера. Но расхождения эти остаются в пределах чего-то в основном общего.

Петровская реформа превратила границу между аристократическим и народным в непроходимую пропасть. Попытки перебросить мост между двумя полюсами в послепетровское время были тщетными и бесплодными. Попутно нужно отметить, что культура среднего сословия в России большой роли не сыграла, хотя ее элементы можно найти в новгородской иконописи, в ярославских росписях, у Федотова и в замечательной драматургии Островского.

Самые светлые умы России нового времени испытывали страстное влечение к тому, что Маккиавелли называл «avicinarsi al popolo» (приблизиться к народу). У нас во второй половине XIX века это вылилось в так называемое хождение в народ революционных демократов. Дворянские интеллигенты начала XIX века с большой теплотой говорили о «дрожащих огнях печальных деревень». Влечение к народу проходит красной нитью через русскую литературу и искусство, начиная с Карамзина, с его вызывающим ныне улыбку признанием: «ибо и крестьянки любить умеют», и кончая Л. Толстым, а в начале нашего века — «Серебряным голубем» Андрея Белого. Говоря о народных образах в русском искусстве, нельзя не вспомнить Венецианова и Сороку, некрасовских мужичков, которые ждут правды и справедливости, наконец Глеба Успенского, который общепризнанную красоту Венеры Милосской решился сравнить с красотой русской крестьянки, ворошившей сено.

Русских интеллигентов прошлого века влекло к крестьянству прежде всего сознание своего морального долга перед ним, а также то, что оно было хранителем патриархальной старины (недаром Герцен так доверчиво относился к крестьянской общине). Действительно, крестьянство Севера свято хранило героический эпос русского народа. Высшие классы подпадали под влияние западной моды, между тем крестьяне держались многих традиций Древней Руси. Крытые соломой рубленые избы с расписной деревянной утварью — это подлинное «целостное искусство». Народный юмор проглядывает в баснях Крылова. Сказки пушкинской няни вдохновляли великого поэта. Глинка увлекался народным мелосом и признавал народ истинным творцом в музыке, композиторы всего лишь аранжируют его создания. Что касается изобразительного и декоративного творчества народа, то его долгое время относили в раздел этнографии и лишь теперь его художественные достоинства общепризнаны.

Передвижники преданно служили делу народа, но в своем творчестве пользовались языком, не имевшим ничего общего с народными картинами, лубками и росписями по дереву. Создатели почти монохромной живописи, они были равнодушны к яркой красочности народного искусства. Только последующее поколение русских художников — Рябушкин, Малявин, Кустодиев, Ларионов, Петров-Водкин — по достоинству оценило прелесть лубков, расписных прялок, глиняных игрушек и извлекло из них для себя много пользы. Один из прекрасных плодов увлечения фольклором — это балет «Петрушка» с музыкой Стравинского и декорациями и костюмами А. Бенуа. В картинах З. Серебряковой крестьяне не сломлены судьбой, как у передвижников, они возвышенно-прекрасны, как у Венецианова.

Тяга к народным истокам наложила отпечаток на все русское искусство. Нельзя сказать, что это увлечение было единственным источником творчества (ведь на нем нередко лежал отпечаток косности, грубости и отсталости, на что в самодержавной России был обречен народ). Во всяком случае, едва ли не каждый русский писатель и художник даже тогда, когда он погружался в свой личный мир и когда достигал утонченности, недоступной пониманию широких народных масс, не мог забыть об их существовании. Ради народа он чувствовал потребность все слишком сложное и даже заумное свести к естественному стремлению — сквозь оболочку видимости приблизиться к сущности вещей.

Служением художников своей родине и времени не ограничивалось значение русского искусства. Оно не только отражало то, что творилось вокруг, не только нападало на то, что нужно было устранить, и защищало то, что нуждалось в защите. Искусство еще удовлетворяло потребность людей в высоком и прекрасном, без чего человек не может подняться над самим собой и совершить нечто великое. Созданное вдохновенными художниками русское искусство доставляло людям радости, которые ничем другим не могли быть заменены. Множество шедевров русского искусства постоянно стоит перед умственным взором потомства. Всматриваясь в них, мы обнаруживаем все больше и больше ценностей и глубины. Их можно причислить к тем порождениям творчества, которые принято называть вечными.

От Древней Руси до нас дошли такие дивные создания поэзии, как «Слово о полку Игореве», былии, летописные повести, волнующий рассказ о злоключениях русского человека «Житие протопопа Аввакума». Эти произведения, несмотря на архаический язык, живы и для современного читателя. О них можно сказать, что они неподвластны времени. Большинство других произведений Древней Руси, вроде «Проповедей Иллариона», «Поучений Владимира Мономаха», «Домостроя» и большинства житий святых, ценны преимущественно как историко-культурные памятники прошлого. В целом можно сказать, что Древняя Русь была скорее бессловесной. Может быть, это объясняется тем, что стихия живой разговорной речи, так называемая «сказа» лишь с трудом пробивалась сквозь вязкую гущу книжного болгарского языка. Зато

в зодчестве и в иконописи языком художественных символов и иносказаний Древняя Русь ослепительно ярко выразила высокие свои порывы, самые заветные откровения народной мудрости и веры.

В XIX веке художественная литература явно опережает изобразительное искусство. Может быть, с этим не согласится человек, который с детства боготворит Третьяковскую галерею, где собраны лучшие образцы искусства этого времени. Во всяком случае, таких колоссов, как Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский (мы называем только несколько имен), русское изобразительное искусство не произвело. Может быть, это объясняется тем, что в России искусство зависело от такого официального учреждения, как Академия, подобного тормоза не знала русская литература. Может быть, мешало то, что русская живопись лишь к концу XIX века стала вырабатывать свой собственный язык. Во всяком случае, именно в русской художественной литературе, в романе и в лирике, позднее в драматургии были затронуты самые волнующие вопросы общественного самосознания, вопросы о нравственном долге и судьбе человека. Русская литература XIX века в силу своего необозримого богатства и разнообразия занимает одно из первых мест среди других литератур того времени. Этого нельзя сказать о современном ей искусстве. Что же касается русской архитектуры и музыки, то они в одинаковой степени имели свои достижения как в Древней Руси, так и в новое время. Древнерусское хоровое пение только недавно стало известно, оно во многом не уступает древнерусскому искусству.

Существует обыкновение попарно классифицировать художников и писателей нового времени: Пушкин — Брюллов, Гоголь — А. Иванов, Толстой — Репин, Чехов — Левитан, Блок — Врубель и т. д. Основание для этих сближений — больше их личная близость, чем их близость творческая. Только Врубель полностью выдерживает сравнение с Блоком. Вместе с тем врубелевские иллюстрации конгениальны «Демону» Лермонтова. Лермонтов заслужил самые замечательные в русском искусстве иллюстрации, хотя крен к иллюстративности свойствен всей русской живописи XIX века. Перевесу литературности в русской живописи XIX века трудно найти объяснение. Баратынский с восторгом говорил о способности художника создавать чувственные образы и жаловался на бессилие слова. Крамской придавал огромное значение идеям в искусстве, но не забывал напомнить о том, что «искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы зависит эта идея».

Русская эстетика оставалась долгое время неписанной, хотя она отчетливо выразилась в художественной практике. Трактаты по эстетике стали появляться сравнительно поздно. Самые известные принадлежат Чернышевскому и Л. Толстому. Трактат Чернышевского предвосхищает живопись передвижников. Трактат Толстого — это волнующее признание великого художника, готового сжечь все, чему он сам поклонялся.

Общая черта русской эстетики — требование прежде всего правдивости. Ее усматривали в Древней Руси в способности искусства сквозь зримое проникать к незримому, к последним тайнам бытия. В новое время правдивость искусства видели

прежде всего в его способности вскрывать противоречия общественной жизни. Второе требование к искусству — это соблюдение нравственной чистоты. Истинное искусство несовместимо с нравственным индифферентизмом, что не значит, что оно должно быть дидактичным. Русские художники придавали большое значение идее, способной их вдохновить, но они не забывали способности искусства поднять человека в те сферы, где бессильны рассудок и здравый смысл, куда имеет доступ лишь вдохновение. Они знали, что путь к этому ведет через страдания и соблазны, и в минуты отчаяния готовы были воскликнуть: «Как язвы бойся вдохновенья» (Лермонтов).

В жизни русский художник испытывал невзгоды, страдал от непонимания и недоверия. Но в России твердо держалось мнение, что истинный художник, как древний пророк, смотрит далеко вперед и смело возвещает людям правду. Достоевскому принадлежат замечательные слова о способности красоты перевернуть весь мир. В хоре голосов русских художников и писателей сквозит уверенность в том, что искусству принадлежит благородная миссия. Оно не может быть забавой, развлечением, украшением жизни. Тургенев упрекал французов за их пристрастие к красивости и гордился тем, что русские чтут красоту.

Говоря о Пушкине, Гоголь спрашивал: что было предметом его поэзии? И сам себе отвечал: «все стало ее предметом и ничто в особенности». То же можно сказать и о русском искусстве. В нем отразилось и то, что русского человека окружало, и его внутренняя духовная жизнь, его прошлое и настоящее, его радости и горести, прекрасные сновидения и удручающие кошмары. Он искал в нем ответа на самые волнующие вопросы. В Древней Руси искусство не только делало зримым и общепонятным вероучение церкви, оно еще создавало свои живописные мифы и легенды. Искусство нового времени не только радовало человека способностью, как в зеркале, отражать все, что происходило в каждодневности, оно поднимало человека, воодушевляло его на подвиг.

Русское искусство выражало и радостное приятие земного (пушкинское «все благо»), и горестные вспышки отречения от мира, «лежащего во зле». Русский гений обладал способностью слышать «горних ангелов полет» и младенческой способностью умиляться каждой травинке. Его ужасает шевелящийся с ним рядом хаос и переполняет восторгом ожидание мировой гармонии. Он готов покориться безжалостной судьбе и бросает бунтарский клич. Он верит в ясный человеческий разум, но не может обойтись без смутной душевной чуткости. Он знает, что́ такое чистое созерцание, но жаждет неутомимой деятельности. Ради желанного братства он готов на любые жертвы, но отвергает блаженство, если оно куплено ценой хоть «одной слезинки младенца».

Характерная особенность русского искусства — резко выраженная полярность. Эта полярность — признак духовного богатства, которое оно в себе заключает, его способности предельно развивать каждую возникающую в нем тенденцию. Полярность делает картину исторического развития искусства в нашей стране яркой и контрастной.

В творениях наиболее значительных русских художников ярко проявляется страстное влечение к искусству возвышенному, прекрасному, чистому. Рядом с ними существовали множество рядовых мастеров, которым это было не под силу и которые были вынуждены оставаться всего лишь на подступах к искусству. Историк искусства не может уклониться от рассмотрения этой полярности. Его долг разобраться в том, что в русском искусстве означает победу искусства, что имеет ценность всего лишь культурно-историческую. В России, как и в других странах, создавались произведения, которые были оценены уже современниками, но были и такие, которые современниками не замечались и которые были признаны только потомством через много лет после их возникновения.

Самая большая древнерусская икона, программное, заказное произведение — «Воинствующая церковь», но это всего лишь ценный источник для понимания политической идеологии царя Ивана IV. Икона «Апокалипсис» Успенского собора такого широкого резонанса не имела, зато она — в высшей степени поэтическое по замыслу, прекрасное по выполнению произведение чистой живописи. Симон Ушаков, несомненно, был очень искусным мастером, виртуозом кисти, недаром его больше всего ценили при царском дворе, однако в наивных, порой даже неуклюжих фресках-лубках ярославских храмов неизмеримо больше поэзии и красочности, чем в произведениях царского изографа. Собор Новоиерусалимского монастыря, воздвигнутый Никоном во славу патриархата, в подражание древнему иерусалимскому храму,— значительное сооружение XVII века, но церковь в Филях — поистине последний цветок древнего зодчества, в ней больше проявил себя гений русских народных строителей.

Подобных полярностей имеется немало в русском искусстве нового времени. Современники восторгались «Последним днем Помпеи» Брюллова, называли картину «первым днем русской живописи», однако потомство отдает преимущество сдержанно встреченной современниками картине Александра Иванова «Явление Мессии», особенно высокой оценки заслужили выполненные к ней дивные этюды, а также библейские эскизы. «Навзикаю» Валентина Серова отделяют от «Фрины» Семирадского всего около двадцати лет, но в работе Серова есть неувядающая прелесть молодого, живого, открытого искусства, картина Семирадского — это искусный, но рядовой продукт академической выучки с привкусом салонности. О ней вспоминаешь лишь, чтобы представить себе противников передвижников.

Современники взыскательно относились к творчеству художников своего времени. Аввакум горячо восставал против увлечений иконописцев Западом. Стасов бичевал тормозы русского искусства XIX века. В свою очередь, Александр Бенуа нападал на подзащитных Стасова. В связи с этим возникает вопрос: что тормозило успехи русских художников даже в тех случаях, когда это были талантливые люди? Прежде всего готовность некоторых из них служить кистью властям, потакать их дурным вкусам, воспевать их личности и ради этого готовность наступать на горло собственной песне. Мешали также

косность, консерватизм, отсталость, в некоторых случаях провинциализм. Мешали недостаток образованности, мещанский вкус, который усиленно насаждался иллюстрациями «Нивы», мешало то, что в картинах часто ценили не живопись, а прежде всего сюжет. Несмотря на эти препятствия русское искусство XIX века не стояло на месте, но успешно развивалось и оставило после себя заметный след.

В русском искусстве на протяжении столетий существовали свои излюбленные темы, свои лейтмотивы, и по ним мы всегда отличим работу русского художника от работ его французского или немецкого современника. Впрочем, определить эти лейтмотивы очень трудно. Мы не располагаем для этого подходящей терминологией. Между тем понимание того, что является р у с с к и м в русском искусстве даже в произведениях разных веков и разных художников, очень важно для понимания своеобразия русской школы.

На протяжении многих веков в Россию приезжали для работы мастера различных школ, в древности — греки, в Новое время — выходцы с Запада. Мы должны быть очень признательны им за то, что они обогатили русское искусство, своим примером воодушевляли наших мастеров. Однако они оставались недолго, выполняя несколько работ, и возвращались на родину такими же, какими прибыли. Их роль в русском искусстве сравнительно невелика. Но были и художники другого рода, которые обретали в России вторую родину, глубоко вникали в понимание той среды, в которой им приходилось творить, проникались духом русского искусства. Их имена по справедливости украшают историю русского искусства. Таковы Феофан Грек, болонский мастер Аристотель Фьораванти, итальянские архитекторы Растрелли, Кваренги, Жилярди и англичанин Камерон. Каждый из этих мастеров сохранил свою яркую индивидуальность, черты той школы, из которой он вышел, и вместе с тем они стали неотделимой частью русской школы. Школа эта должна была обладать достаточно выраженным своеобразием, отчетливыми стилевыми признаками, чтобы гениальные мастера могли раствориться в ней.

В русском искусстве представлены почти все темы и жанры искусства, известные в других странах Европы. Однако в России они истолковываются по-своему. В этом проступают те п е р в о о б р а з ы и п е р в о т и п ы, которые, возможно, восходят к очень давнему прошлому, но, видоизмененные, сохраняются в русском искусстве до позднейшего времени.

Русский народ всегда жил и трудился среди необъятных просторов восточноевропейской равнины. Он горячо привязался к этой эпически-величавой природе. Он сроднился с ней, как с матерью-землей, и в своих архитектурных сооружениях прежде всего проявил к ней свое отношение. На близком расстоянии они очень красивы благодаря скупому декоративному убранству, но всю свою прелесть приобретают, когда читаются издали благодаря своему ясному отчетливому силуэту, сверкающей на солнце белизне стен.

Они приветливо сияют, как маяки среди беспредельных просторов природы. Нередко они увенчивают холмы, обычно поднимаются над низкими крышами домов и изб или же над

спокойным горизонтом. Образуя порой устойчивую пирамиду или увенчанные ею, эти здания как бы рождаются из земли, и золотые луковичные купола их сияют над ними, как солнце на небе. Русских зодчих не соблазняло намерение подчинить средствами архитектуры природу воле человека. Они ограничивались более скромной задачей вписать архитектуру в пейзаж, и в этом они шли по стопам зодчих античной Греции. Для России не характерны ажурные готические шпили, устремленные в небо, выражающие дерзновенную мечту человека оторваться от матери-земли. Русская архитектура укрепляет в человеке ощущение возможности гармонии между ним и окружающей его природой.

В средневековой архитектуре Запада большое внимание уделяли внутреннему пространству здания — готический интерьер — это настоящее чудо, порожденное воображением и сообразительностью человека. Прославленный храм Покрова-на Нерли — это всего лишь маленький каменный кубик, но поставлен он так, что человек невольно оглядывается на бескрайние просторы вокруг него, поднимает глаза к высокому небу над ним, переживает свою причастность к жизни всего мира так, как это переживал раненый князь Болконский, лежа на Аустерлицком поле.

Много позднее русские пейзажисты пытались перевести на язык живописи слова народных песен о природе. Но примечательно, что независимо от этих намерений панорамность стала характерной особенностью русского пейзажа. Ленты тропинок и дорог уводят взор в глубь картины, растянутость вширь превращает эти фрагменты природы в подобие всей страны.

Образ человека всегда занимал в русском искусстве видное место. В древнерусском искусстве достойным увековечения признавались праведник и мученик, однако вынесенные ими страдания никогда не привлекали внимания художников. Истинный подвиг заключается в преодолении слабостей человека. В Новое время, особенно в XIX веке, в искусство входит простой человек, но и теперь, хотя горестям и невзгодам уделяется внимание, не забывается, что человек рождается не для них, а для того, чтобы достигнуть счастья и не только для себя, но и для всего человечества.

Эта подспудная, как бы стыдливо подразумеваемая идея находит себе наиболее полное выражение в таких образах, в которых человек не одинок, не потерян, а выступает вместе с другими людьми, составляет с ним дружное, объединенное общими целями и идеалами сообщество. Возможно, в этом косвенно отразились народные представления об общине, о мире, религиозные идеалы братства людей. В Древней Руси это наиболее полно сказалось в замечательном создании русского искусства — в иконостасе. В живописи нового времени — у передвижников в картинах, которые Стасов называл хоровыми. Одно из самых известных произведений этого рода — «Боярыня Морозова» Сурикова.

Как особенное достижение русского искусства разных эпох нужно отметить образ женщины. В России не существовало рыцарского служения женщине. Как в домостроевской Руси, так и в послепетровское время русская женщина несла на

своих плечах тяжелую ношу бесправия. Своим героизмом прославились жены декабристов, которые самоотверженно разделили их жестокую участь. В русском искусстве, начиная с Ярославской Панагии и вплоть до Петрова-Водкина, возникает целая галерея просветленных женских образов, в них женственное неотделимо от человеческого. Древнерусские мастера, создавшие прекрасный миф о женоподобном юноше ангеле, светлом, радостном хранителе человека, предвосхитили многие черты русской литературы нового времени с ее светлыми женскими образами пушкинской Татьяны, толстовской Наташи, блоковской Незнакомки, женщины-матери, женщины-музы.

Древняя Русь не знала исторической живописи в собственном смысле. Историю подменяло священное писание, легенда. Народный эпос прямо не отразился в древней живописи. Однако в отдельных батальных сценах в новгородской иконописи и в ярославских фресках уже проглядывают черты, которые сохранились и были развиты в новое время. Русская историческая живопись XVIII — начала XIX века почти целиком подчинялась условностям академического классицизма. Это настоящий пробел в истории русского искусства. Только Суриков сумел развить исконно русское понимание истории, хотя в своих живописных приемах он не подражал иконописным образцам. История для него не столько судьба героя, как это склонны были думать романтики. История — это событие, имеющее отношение к судьбе всего народа. В исторической картине собирается множество людей, толпы народа, история свершается публично, на площади. Народ — это нечто вроде античного хора, который по справедливости судит о том, что происходит у него на глазах. Русская историческая картина не столько драма, сколько эпос. Художник видит его издалека. Зрелище это содержит в себе нечто напоминающее народные праздники. Гибель и жертвенность людей как бы возмещается строгим распорядком, праздничной яркостью красок.

В древнерусской иконописи предметный мир существовал лишь в качестве символа духовных ценностей. Так понимается жертвенная чаша в «Троице» Рублева. В XVIII веке в русской живописи натюрморт получает права гражданства. Он служит не выражением щедрости и изобилия материальных благ, как у нидерландцев, не царством разумного порядка, как у Шардена, — в нем свершается преображение предметов повседневности в поэзию красок и в красоту искусства.

Как нечто живое, постоянно изменяющееся, сотканное из противоречий, русское искусство невозможно свести к нескольким понятиям, определить несколькими терминами. Каждое однозначное его определение можно легко опровергнуть противоречащими примерами. Русское искусство, как широкая многоводная река, в своем обычно неторопливом течении захватывает в свое русло много случайного и чужеродного. Это не исключает того, что в нем есть преобладающее течение и что оно в конечном счете имеет решающее значение. Во взгляде русского художника на мир можно заметить характерные черты. Если он тоскует и грустит, то обычно не доходит до беспросветного отчаяния, горе не убивает в нем чуткости к прек-

расному, слабый луч надежды не угасает в его сознании. Если он сталкивается с проявлениями зла и уродства, то сквозь его негодование нередко проглядывают ирония, насмешливая улыбка. Он побеждает зло своим моральным превосходством. Характерная особенность русского искусства — художник никогда не полагается на холодный расчет ума. Ему необходимо, чтобы оно было согрето живым чувством. Недаром Достоевский требовал, чтобы искусство о ц а р а п а л о с е р д ц е. Горький говорил о его сердечности. Но в богатом русском языке есть еще одно слово — з а д у ш е в н о с т ь. Оно означает нечто еще более глубинное, находящееся где-то «за душой» человека.

Как в каждой стране, в России существовали художники, произведения которых трудно «уложить» в рамки исторических стилей. И вместе с тем они очень обогащают наше представление о творческих возможностях эпохи. Нередко их создавали самоучки либо художники, которые не имели учеников и последователей. Иногда за всю свою жизнь им удавалось создать лишь одно произведение, правда, они вкладывали в него очень много. Эти художники, как островки, разобщены друг от друга, и вместе с тем они связаны с материнской почвой русской традиции.

Такие мастера-одиночки, вероятно, были и в Древней Руси, но о мастерах этого времени так мало известно, что решить, кто из них был именно таким, очень трудно. Они появились в XVIII веке, их стало еще больше в следующем. Таким был рисовальщик Ерменев — автор сильных и полных страстного протеста рисунков в защиту крестьянской бедноты. К подобному типу художника, видимо, был близок и Рокотов (возможно, дворовый человек гр. Репниных) — создатель прекрасных портретов, проникновенных и поэтичных, наперекор чопорному портретному этикету того времени. У этого поэта краски были подражатели, но не было последователей. Такими же одиночками и самоучками были и Венецианов и не уступающий ему его ученик, крепостной художник Г. Сорока. А сколько было безыменных крепостных художников, мастеров купеческого портрета, картины которых доныне еще относят в разряд иконографической документации, хотя они нередко не уступают работам признанных художников. В XIX веке художником-самоучкой был Л. Соломаткин, наивные жанры которого не лишены преимущества по сравнению с признанным жанристом В. Маковским.

Сходная участь была и у картин-одиночек, неожиданной смелостью и искренностью выпадающих из творчества художников в целом. Таковы портрет девочки Фермор Ивана Вишнякова, портрет крепостной актрисы Ивана Аргунова. Отчасти таковы же последняя картина Федотова «Анкор, еще анкор!», саврасовские «Грачи прилетели», «Сиверко» Остроухова и, может быть, «Апофеоз войны» Верещагина. Проект храма-памятника войны 1812 года Витберга тоже стоит особняком, недаром Николай I наложил на него запрет. В сущности, и гениальный шедевр Мусоргского «Картинки с выставки», которые высоко поднимаются над средним уровнем искусства того времени, — это такой же памятник-одиночка.

В своей исторической речи о Пушкине Достоевский поставил ему в особую заслугу то, что, оставаясь в творчестве чисто русским поэтом, он вместе с тем проявлял редкую отзывчивость к культурам всех эпох и стран. Можно сказать, что и вся русская литература и искусство в целом сочетают национальное своеобразие с отзывчивостью к общечеловеческому. Россия имела свою неповторимо своеобразную судьбу, не удивительно, что и в культуре она занимает особое место.

Русское искусство развивалось в том же направлении, что и искусство других стран Европы. От эпоса к роману, от иконы к картине, от умозрения к эмпиризму, от мифа к научному мировоззрению. Но в России это развитие протекало в более медленном темпе. В русской литературе более устойчивы были многие принципы великого прошлого, этические и эстетические устои, которые в новые времена стали расшатываться на Западе. В конце XIX — начале XX века, когда западные авангардисты, чтобы вернуть искусству его младенческую чистоту и свежесть, обратились сначала к Востоку, потом к Африке, русские художники легко нашли собственный источник вдохновения в древней иконописи, в народном лубке, в старых вывесках.

История искусства до сих пор еще недооценила того факта, что на каждой ступени своего развития русское искусство хотя и находило себе параллель или прототип в других странах, но всегда придавало своим созданиям некоторое своеобразие, черты самобытности, хотя и оставалось в рамках общепринятых стилей. Иногда это всего лишь нюансы, но за ними прослеживается общая линия, и она восходит к тому источнику, который можно называть *русским в русском искусстве*.

Киевские мозаики и стенопись Владимира и особенно Новгорода никогда не спутаешь с сицилийскими мозаиками и фресками на Балканах, хотя создавались они по тем же образцам и в одно время. Декоративная скульптура владимиро-суздальских храмов находит себе аналогии в романской скульптуре Запада или в резном камне на Ближнем Востоке, и все же русский романский стиль в высшей степени своеобразен. Готика в России вовсе не представлена, и это напоминает об избирательном отношении русских к западным стилям. Что касается Ренессанса, то его прямое наличие принято признавать только в зданиях, построенных итальянцами в Кремле. Между тем возрождение античного вкуса в его самом утонченном и чистом виде можно обнаружить в русской живописи еще в начале XV века. Оно дает о себе знать и в работах Дионисия и Кремлевского мастера. И это течение вовсе не пришло из Италии, но самостоятельно возникло на Руси и потому проявилось по-особому.

Барокко в русском искусстве представлено очень скромно: в XVII веке только в декорации, в так называемой нарышкинской архитектуре, в XVIII веке несколько более заметно. Зато в классицизме XVIII—XIX веков русский гений проявил себя едва ли не с большей силой и блеском, чем это было в других странах Европы. Это было подготовлено исконным влечением к античности еще в Древней Руси. Русский клас-

сицизм в архитектуре и в скульптуре несет на себе отпечаток русского своеобразия. Он глубоко проник в толщу жизни. Парадным классическим зданиям Петербурга и Москвы не уступают скромные провинциальные постройки, созданные крепостными мастерами. Классические колоннады выполнялись в России нередко из дерева, как в древнейших храмах Греции.

Романтизм Запада вдохновлял русских писателей начала XIX века, в живописи можно найти только его отблески. Ни бунтарство Жерико и Делакруа, ни набожность назарейцев не удовлетворяли русских. Зато в середине XIX века могучая волна общеевропейского реализма нашла себе самый сочувственный отклик в России. Впрочем, между реализмом Курбе и Милле, а также Вальдмюллера и Менцеля и русскими передвижниками были значительные расхождения. Французский импрессионизм нашел себе в России защитника в лице К. Коровина, но в своих прекрасных театральных декорациях он шел вполне своим путем. Нет ничего удивительного в том, что русские живописцы серьезно отнеслись к высокому искусству Сезанна, тем более что А. Иванов его во многом предвосхищал. Впрочем, художники «Бубнового валета» переложили язык Сезанна на свой русский лад. Принято сближать Врубеля и Борисова-Мусатова с «югендстилем». Однако в обоих мастерах столько духовной глубины и душевности, которых решительно не хватает представителям этого стиля на Западе. В сущности, и русские авангардисты отличаются от своих западных единомышленников своими русскими корнями. В этом глубокое отличие между Кандинским и Паулем Клее.

Давно пора осознать, что русская школа, эта «terra incognita» для историков искусства на Западе, составляет неотделимую часть европейской культуры. Без русского искусства общая картина мирового искусства получается обедненной, лишенной тех оттенков и созвучий, которые внесли в него русские художники.

Россия находится на стыке между Западом и Востоком, однако это относится только к ее географическому положению. По своей культуре она всегда тяготела к Западу. Впрочем, в отличие от него она более отзывчива на искусство Востока. В России это дает о себе знать в XVII веке, накануне петровских реформ, особенно в архитектурной декорации и в орнаменте. Новая вспышка декоративизма происходит в России в начале нашего века в творчестве Павла Кузнецова, Рериха и Сарьяна. Впрочем, Восток не стал в России ее роковой судьбой, как в мавританской Испании и во всем испанском искусстве после реконкисты.

Россия всегда оставалась верна общей праматери европейских народов. Можно пожалеть о том, что в Древней Руси многое препятствовало усвоению античного наследия. О нем только догадывались наиболее одаренные художники, оно не могло стать всеобщим достоянием. Во всяком случае, это наследие Россия берегла любовно в течение многих веков. Можно утверждать, что ей достались в этом наследии ценности, которых не получили даже романские народы, считавшие себя единственными наследниками античности, хотя им доступ-

на была преимущественно лишь римская культура. В начале нашего века повсеместным признанным преемником греческой классики считался Майоль. В России подобная роль выпала на долю Матвеева. Майоль покоряет уверенностью в том, что полностью владеет тайной классики, Матвеев — тем, что шел неуклонно к классике, и потому она живет и трепещет в его созданиях. Словами Пушкина о Гомере он мог бы сказать: «старца великого тень чую смущенной душой».

Среди искусств народов Европы русское искусство дольше всего сохраняло великие традиции ранней ступени. Они дают о себе знать и после петровских реформ. Как подпочвенные ключи, они питают творчество и значительно позднее. Нельзя видеть в этом всего лишь признак отсталости страны, только отрицательные стороны. В послепетровское время русское искусство пошло вровень с искусством западных народов. Но великие традиции не забывались. Порой самые жгучие вопросы современности рассматривались в свете тех этических и эстетических норм, которые восходят к героическому прошлому. Как бы ни расценивать отдельные признаки русского искусства, в частности, художественный язык, которым оно пользовалось, замечательные его свойства — нравственная чистота, поэтическая непосредственность, целостность восприятия, понимание большой формы. Способность русского искусства даже на стадии зрелости и утонченности оглядываться на первотипы заслуживает особого внимания.

ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ

Хемингуэй говорил, что, посещая музеи, он многому научился у Сезанна. Но он признавал также, что не может внятно объяснить, чему же именно он научился.

Искусство П. В. Кузнецова нас научило многому. Но и нам трудно определить: чему же именно. Видимо, ходячих определений, которыми мы пользуемся, как разменной монетой, недостаточно, чтобы определить достоинства его картин. И потому ограничимся самыми простыми словами и скажем, что произведения Кузнецова напоминают нам, что такое большое искусство, настоящая живопись, поэзия красок, и отвесим за это земной поклон художнику.

Как-то на Рижском взморье я был свидетелем такой сценки. По берегу с альбомом под мышкой прошел П. Кузнецов. Два молодых человека переглянулись.

— Ты знаешь, кто это?

— Это Павел Кузнецов.

— Не может быть! Павел Кузнецов — ведь это целая историческая эпоха!

Действительно, молодой человек был прав. Павел Кузнецов — это переломная пора в русском и мировом искусстве.

В XIX веке художники доверяли прежде всего наблюдению, опирались больше всего на непосредственные впечатления, умели их во всей свежести перенести на холст и на этом пути достигали больших успехов. Только немногие, как Делакруа и Ал. Иванов, не забывали еще о художественном воображении. Библейские эскизы Иванова вдохновили Врубеля. Сам Врубель высоко взлетел на крыльях фантазии и сгорел в голубом эфире, зато его подвиг открыл путь многим другим талантам.

Для следующего поколения уже не существовало дилеммы: наблюдение или догадка — выдумка. Одно обогащало другое. Догадки подстегивали наблюдательность художника, наблюдения удерживали его от безрассудства.

В ранних работах Кузнецова очень много фантазии, выдумки, светлой мечты, затейливой сказки. Золотистые просторы степей, караваны верблюдов, гостеприимные отары, обманчивые миражи, гармонии розовых и голубых тонов, восточная нега и неторопливость — все это, хотя и создано художником *Илл. 110, 112*

после поездок в Киргизию и Среднюю Азию, но приправлено большой долей волшебного вымысла. Это творческая заявка на желаемое и чаемое.

Поэтический мир молодого Кузнецова кажется хрупким, как все прекрасные вещи. Можно подумать, что он не способен выдержать натиска действительности.

Но вот грянули события, которые все перевернули в нашей стране и потрясли весь мир. Казалось бы, такой художник, как Кузнецов, должен был потерять под ногами почву и спрятаться в свою скорлупу. Ничуть не бывало! Революционный пафос строительства и социалистического труда окрыляет его и обо-
Илл. 111 гащает его творчество. В его картинах тех лет во всем величии и красоте из кружева лесов вырастают громады Еревана, стройно поднимаются по дымящимся склонам Кавказских гор, женщины собирают хлопок и чай. И всюду цветы, цветы, цветы. Кузнецов готов превратить нашу страну в прекрасный цветущий сад. Все полно энергии и порыва, пленяет красками и ритмами. При этом примечательно, что художнику не пришлось отказываться от самого себя. Лирика ранних лет помогла ему в зрелые годы воспевать эпическую красоту завоеванной народом свободы.

В этой статье нет возможности проследить все перипетии развития Кузнецова, все трудности и достижения, удачи и неудачи, они существовали, как и у всякого художника. Но одну ноту в его творчестве необходимо отметить — это настойчивое стремление к искусству больших монументальных форм и масштабов. Он завоевал своему пластическому миру право войти в современную архитектуру. Это право он имел возможность осуществить только в выставочных павильонах. Но отдельные его картины, вроде «Пастухов» или «Жниц», дают понятие о том, чем может стать современная стенопись. Ничуть не скованной предвзятым ритмом, но живой и свободной, не прижатой к стене, а пространственной и пленэрной, при этом непременно сдержанной и обобщенной, как все великое, что можно охватить взглядом только из прекрасного далека.

Мы всегда с радостью узнаем среди других картин работы Кузнецова по мудрой проникновенности и детскому простодушию, с каким в них ведется живописное повествование, по гармоничным очертаниям форм, по бережному прикосновению кисти к холсту, по изысканным сочетаниям звонких красок.

Кузнецов — выдающийся художник, но в русском и советском искусстве он далеко не одинок. Здесь нужно вспомнить хоть несколько имен: сурового Врубеля и нежного Борисова-Мусатова — им он больше всего был обязан, его проницательного учителя Валентина Серова, который в поздних работах и сам шел в том же направлении, что его даровитый ученик, и наконец его сверстников и попутчиков — Сарьяна, Рериха, Сапунова, Петрова-Водкина.

Кузнецов занимает свое место не только в русском, но и в мировом искусстве. Все, что в XX веке было новаторского, взято им на вооружение. Он не боялся поиска, эксперимента, шел на любой риск. Но в одном, и в самом существенном, он никогда не поддавался на соблазны моды. Об этом нужно сказать со всей серьезностью и откровенностью. Современное ис-

кусство открыло художнику большие возможности, но и дало ему в руки опасное оружие. Сколько дарований было загублено потому, что художник вообразил себя центром вселенной, поставил себя выше всего на свете, решил, что ему все дозволено. Скольких это привело в тупик отрицания всего и вся, в мрачные дебри небытия и душевной пустоты.

Искусство Кузнецова находится на противоположном полюсе. Это не отрицание, а утверждение, не мрачное «нет», а светлое «да». Как древний акын, он широко оглядывается по сторонам и воспевает все, что в мире прекрасно и живо, будет ли это человек или вольная птица, караван вьючных животных или тающее в небе облачко.

Удивление — вот из чего, по убеждению древних греков, родилось искусство. Удивление, восхищение, восторг — вот что на протяжении шестидесяти лет творчества не остывало в груди художника, вот что раскрывает перед его холстами наши сердца.

Действительно, перед картинами Кузнецова с каждым зрителем происходит чудесная трансформация, как с ребенком, который вот только что беззаботно шалил и не слушался взрослых, но как только ему стали рассказывать занимательную сказку, весь обратился в слух и внимание и обнаруживает такое глубокое понимание тончайших вещей, которое, казалось бы, ребенку недоступно.

Несколько слов о самом Павле Варфоломеевиче. Французского писателя Кокто однажды спросили: кто такой Виктор Гюго? Он ответил: это был человек, который вообразил, что он Виктор Гюго. Перефразируя Кокто, можно сказать, что Павел Варфоломеевич — это человек, который не только вообразил себя Павлом Кузнецовым, но и является им на самом деле. Поистине это высокая честь и почетное звание быть Павлом Кузнецовым.

Можно подумать, что это звание способно обременить человека. Между тем в жизни Павел Варфоломеевич был очень прост, доступен, приветлив, ласков и отличает его от других людей только его неиссякаемая жизнерадостность.

Я видел Павла Варфоломеевича в 1941 году, когда на Москву сыпались фугаски, видел и в другие тяжелые периоды его жизни,— он никогда не терял бодрости духа. Глядя на него, люди обретали душевное равновесие, какое обретают и теперь перед его холстами.

Меня раньше удивляло, почему никто из наших поэтов не воспевает в стихах Павла Варфоломеевича. Но потом я догадался, что именно ему, и никому другому, еще двести лет тому назад Фридрих Шиллер посвятил прекрасное стихотворение «К радости», которое покорило даже «нахмуренного гения» Бетховена.

ЖИВОПИСЬ ФАЛЬКА

В истории живописи первой половины XX века почетное место занимают художники, которые снискали себе славу не столько своими шедеврами, сколько тем, что совершили реформу живописи, преодолели в ней черноту, утвердили новое представление о пространстве и новое понимание формы.

В молодости Фальк отдал дань увлечению реформаторами живописи, но с годами пришел к убеждению, что художественный язык прошлых веков пригоден и в наше время. Впрочем, он никогда не стоял на месте, неизменно двигался вперед, ко все более глубокому пониманию вечных ценностей искусства. Защищая старое в наш век всяческих переоценок, он открывал новые возможности творчества.

Жизнь Роберта Фалька во многом похожа на жизнь многих русских художников первой половины нашего века. Только годы учения и странствий у него затянулись, а годы признания быстро пролетели. В последний период жизни на плечи художника легло одиночество, что, впрочем, не мешало ему плодотворно трудиться до самой смерти.

Творчество Фалька не могло не зависеть от того, что в послереволюционные годы совершалось вокруг него в искусстве. Но решающее значение имели его собственное отношение к миру, его убеждения и привязанности, его мастерство, ставшее неотъемлемой частью его личности. И потому, чтобы понять его искусство как нечто целое, нужно сосредоточить внимание на его внутренних движущих силах.

Вместе со своими товарищами по «Бубновому валету» молодой художник пытался на русский лад следовать великому Сезанну. Принадлежность его к «Бубновому валету» помогала освободиться от обветшалых канонов в искусстве, побуждала его вести настоящий натиск на природу, оправдывала размашистость кисти. Уже в ранние годы Фальк проявил себя в ряде превосходных работ.

Достаточно сослаться на картину «Негр» (1917). Художник нашел свою модель в цирке, и она открыла ему доступ к экзотике, которой тогда все увлекались. Но поскольку негр был в цилиндре, в белейшей рубашке и с платочком в кармане, картина выглядела как пародия на традиционный парадный порт-

рет. Молодой художник полностью владел всеми средствами построения формы с помощью цвета. Но для того чтобы строение ее стало более ощутимо, он смещает и перекашивает все оси. Изображение как бы выходит из повиновения, материя оживает, взрывается. Образ негра гиперболичен, как стихи раннего Маяковского.

В другой картине того же периода — «Красная церковь» (1912) — художник отказался от ракурсов и перспективы, обобщая формы деревьев и прохожих, передавая свои впечатления с помощью красного и густого синего цветов. Цвет в этих картинах дается так обобщенно, как в лубке, которым интересовались художники того времени.

В этих картинах сказалось характерное для него увлечение как Сезанном, так и народным искусством. Если бы Фальк на этом остановился, его имя не приобрело бы того значения, которое оно имеет теперь. Тех, кто знаком с творчеством Фалька в целом, не могут не привлекать его ранние работы уже потому, что они не похожи на картины периода зрелости. Впрочем, среди своих товарищей по «Бубновому валету» Фальк выделялся и вдумчивостью и глубиной. Его «Красные стулья» (1902) выполнены в типичной для «Бубнового валета» сочной, широкой манере, но в них уже есть одухотворенность, характерная для позднего Фалька.

Впрочем, он не принадлежал к числу художников, которым уже с первых шагов удается выразить себя. Он прошел долгий путь исканий, оставаясь неудовлетворенным своими работами. Ему было сорок два года, когда, прервав преподавание, он отправился в Париж, куда стремились тогда художники со всех концов мира, чтобы совершенствовать свое мастерство.

Его очаровал облик прекрасного города, кипучая жизнь на бульварах, тенистые набережные Сены, пустынные улочки окраин. Он совершает путешествие в Бретань, а также на юг, в «святые места», где творили Ван Гог и Сезанн. Посещает выставки, знакомится с художниками. Но состояние живописи во Франции 30-х годов не удовлетворяет его. Из живших тогда в Париже художников ему больше всего по душе пришелся соотечественник Сутин с его неукротимой страстностью, которой Фальк не давал воли в себе.

За десять лет пребывания во Франции Фальку удалось устроить две выставки своих работ. Они не имели большого успеха, что лишило его материальных благ, но спасло от зависимости от художественного рынка и позволило в полной мере воспользоваться тем, что давала творчеству атмосфера мировой столицы искусства. Он смог с головой уйти в свою работу, прислушиваясь к тому, что говорил его внутренний голос.

Его влекут к себе художественные богатства Лувра, эта школа лучших французских мастеров. Все больше он ценит и даже начинает боготворить Рембрандта. Он понимает теперь и Сезанна глубже, чем его понимали бубнововалетцы. Еще позднее он приходит к Коро, к его холстам, не затронутым вкусами салонов.

Пребывание в Париже имело для него не только образовательное значение. Оно укрепило в нем преданность классике, которой он остался верен всю свою жизнь. Теперь его собствен-

ные работы периода «Бубнового валета» должны были казаться ему слишком сделанными, недостаточно сотворенными, грубоватыми и малоодухотворенными. В Париже ему удается завоевать себе больше художественной свободы, раскрепостить свою кисть, сделать ее проводником живого чувства.

Знакомясь с парижскими работами Фалька, невольно перебираешь в памяти имена его предшественников и современников, особенно тех, кто писал Париж — Клода Моне, Писсарро, Марке, Утрилло, Боннара и многих других, и думаешь: вот это у Фалька похоже на того-то, а это — на другого. Такое восприятие вполне закономерно. Оно помогает найти художнику место среди тех, кто, как и он, был неравнодушен к красотам Парижа. Но сходства и совпадения не исключают расхождений. Чтобы понять, что делал Фальк в Париже, нужно перебрать имена парижских пейзажистов и по поводу каждого сказать, в чем Фальк расходился с ними. И действительно, у него не было безоблачной веселости импрессионистов, железного лаконизма Марке, не было милой беспомощности Утрилло, пленительной красивости Боннара.

Большинство художников тех лет стремились выделить в картине какую-нибудь одну сторону: один — мерцающий свет, другие — чистоту и яркость красок, третьи — логику построения, четвертые — наивность исполнения. Это придавало живописи остроту и считалось признаком современного вкуса. В своих ранних работах Фальк испробовал это средство. Но теперь он стремится к целостному впечатлению, к живописному симфонизму.

Среди парижских картин Фалька отдельные мотивы так похожи на Марке, будто мольберты их стояли рядом и они соревновались между собой. Таковы виды Сены с маленьким пароходиком на первом плане. Но Марке больше влекли широкие просторы улиц, площадей, реки. Он стремился раздвинуть рамки своих ведут, натягивать, как струны, контуры, обобщать силуэты. В картинах его есть сходство с изящными чертежами, выполненными рейсфедером по линейке и тонко расцвеченными кистью.

Со своей потребностью донести до зрителя всю совокупность личных впечатлений Фальк допускает и эскизный характер выполнения и нарушения перспективной четкости. Его картины парижских набережных складываются из взаимоотношений кубиков домов, просветов на небе и их отражений на зеркальной поверхности реки. Торопливый пароходик бьется в них, как сердце живого существа. С точки зрения Марке, картинам Фалька не хватает прозрачной ясности. С точки зрения Фалька, чеканная форма Марке вытесняет живое чувство.

Многие художники того времени писали высокий подъемный кран, воспринимая его как примету современного города. Но у Марке в картине «Стокгольм» черный каркас крана служит как бы камертоном всего пейзажа. У Фалька в его «Пейзаже с краном» кран противостоит тому, что в картине происходит, тому, как хмурится небо, как вспыхивают светом далекие строения, как им отвечают лодочки на первом плане. Мерцание света в его пейзажах — как душевные состояния, скользящие по лицу.

Пейзаж Фалька «Сапог» (1936) своим лиризмом может напомнить монмартрские пейзажи Утрилло. Но у французского мастера чувство одиночества преодолевается милой старательностью, с которой выписаны его карточные домики и расцвечены их пестрые ставни. Пустынная улица у Фалька более глубоко захватывает зрителя, огромный сапог, вывеска сапожника, угрожающе нависает над крохотными фигурками прохожих. Но самое главное в картине — это необъяснимое, не выразимое словами просветление, которое происходит на небе и озаряет угрюмую и пустынную улочку.

У меня дома висит парижский пейзаж Фалька: предместье города, низкое серое небо, законченные коробки домов, побуревшая листва деревьев и редкие, словно застывшие на месте фигурки прохожих. Единственный признак жизни — пыхтящий пригородный поезд вдали с клубами черного дыма над ним. Видимо, художник выбирал хмурые дни и безрадостные уголки города не потому, что они сами по себе были ему по душе, но для того, чтобы ощутимей стал излучаемый розовым домом свет, эта робкая улыбка, преобразующая зрелище и пробуждающая чувство надежды. Я счастлив возможностью наблюдать за тем, как в разное время дня создание художника отзывается на свет и как после разлуки с ним его почти не узнаешь.

К последним годам пребывания Фалька в Париже относится его замечательная картина «Три дерева» (1936). Деревья составляют не случайную группу, как в известной гравюре Рембрандта, они лишь звено в бесконечной и однообразной веренице деревьев, расставленных, как послушные часовые, вдоль набережной реки. Все окутано густым серо-лиловым туманом, в сумерках растворяются влажные деревья, парапет и далекие дома. Лиризм вторгается в картину, деревья тоскуют, как живые. Крошечная фигурка прохожего, как подпись художника, скрепляет его лирическое признание, не безысходное отчаяние, а тоску, очищающую душу и располагающую ее поверить светлой надежде. *Илл. 106*

В портретах Фалька, написанных в Париже, происходят сходные с пейзажем изменения. В «Портрете старой женщины» (1933) облик лохматой безумной старухи с подслеповатым взглядом и стертыми, как на старой монете, чертами вряд ли может вызвать сострадание. И если этот беспощадно бальзаковский образ все же волнует, то потому, что при всей беглости этюда художник коснулся кистью какой-то страшной тайны человеческого существования. В характере свободного мазка он следовал на этот раз примеру Сутина. Но Сутин неудержимым вихрем вторгается в мир картины, крушит и ломает формы. Фальк не теряет самообладания даже перед этим беспредельно печальным зрелищем.

«Бретонский рыбак» (1935), с его обветренным лицом, лукавыми маслянистыми глазками и пухлым улыбающимся ртом,— это полная противоположность старухе-ведьме. Он внушает симпатию как яркий и живой народный тип. Но самое примечательное в картине Фалька — это соответствие между характером изображения и живописным строем картины. От румянца жизнерадостного бретонца словно сыплются во все стороны красные отсветы и искры. Розовое и красное становится сим- *Илл. 109*

волами жизненности и здоровья. Благодаря гармонии теплых полутонов будничный костюм рыбака выглядит как элегантный праздничный наряд.

Под действием тоски по родине Фальк в конце 30-х годов возвращается в Москву, но вскоре из-за войны вынужден ее покинуть и находит себе временное пристанище в Средней Азии. В Париже его не баловали заказчики. В послевоенной Москве Фальк тоже не находит своим работам сбыта. Он пишет главным образом для того, чтобы удовлетворить свои внутренние потребности художника. Как и у многих больших мастеров, достигших преклонных лет, его больше влекут к себе в искусстве простота, искренность и сердечность. Все это не ради того, чтобы кому-то понравиться и угодить. Он бескорыстно и самоотверженно стремится к самой сути жизни.

Те, кому посчастливилось тогда познакомиться с художником, помнят, как по воскресным утрам у него в мастерской в узком кругу близких происходили просмотры его картин. Картины ставились на мольберт одна за другой, причем художник не доверял этого делать никому другому. Он сам совершал эту процедуру, как священнодействие. Подбирал к каждой работе подходящую раму, и чтобы сильнее выступило их красочное единство, показывал их через стекло. Он обходился при этом без пояснений. С грустной улыбкой на устах, с устало полузакрытыми глазами он безмолвно поднимал и ставил на мольберт одну картину за другой. Никто не решался нарушить благоговейной тишины, которая царила в комнате. Все смотрели на картины замечательного мастера, точно внимали музыке.

Фальк — это человек высокой изысканной культуры. Он много видел и испытал, много размышлял и многое постигнул. Впитав в себя вековую мудрость, он отвернулся от всех красивых и наивных мифов, которыми когда-то удовлетворялись люди. Недаром он не доверял и своему воображению, полагаясь только на то, что можно видеть и анализировать. Можно подумать, что человек, прошедший через все испытания, должен был разувериться в искусстве.

Но этого не случилось. В нем никогда не угасала уверенность, что истинному художнику, хотя бы в редкие счастливые моменты, открывается нечто непостижимое рассудку и доставляющее людям ничем не заменимую радость, нечто вроде проникновения в истинную сущность вещей. И вот в картине его над крышей дома висит золотистое облако, высится в розовом наряде весеннее дерево или вперемежку с зеленью оно зажелтеет осенью, плывут в тумане огни ночного города или просто озаряется светом стена дома напротив (вроде той желтой стены у Вермеера, которой так восхищался Марсель Пруст). И это зрелище способно всколыхнуть зрителя, и он будет упорно стараться припомнить что-то, чего никогда не существовало.

В основе искусства Фалька лежит нерасторжимый сплав открывшихся ему духовных ценностей и живописных средств выражения, которыми он в совершенстве владел. В сущности, то, что происходило в душе художника, и то, что происходило на его палитре,— это явления разного порядка, но между этими несхожестями возможно известное соответствие, и это зыбкое,

едва уловимое соответствие окрашивает все творчество художника.

Отношение Фалька к окружающему миру — это высшая степень чуткости и отзывчивости. Этому соответствует живописный язык, способный передать не только общие черты явлений, но и их оттенки, полутона, даже четвертные тона. Отсюда в картинах художника есть и достоверность и точность и присутствует некое «чуть-чуть», почти неуловимые намеки.

Каждый предмет, включаясь в живописную ткань, теряет свою привычность, становится неузнаваемым, преображенным, просветленным и таким входит в сознание зрителя. Здесь непригодны краски, которые художник выдавливает из тюбика на палитру, непригодны и те, которые имеют свои наименования. Колорит Фалька нельзя описать словами. Преобладают краски безымянные, невиданные, сотворенные художником-чародеем. Вступая в красочный мир Фалька, мы словно входим в сказочную кладовую, наполненную россыпями самоцветов.

В картинах Фалька редко сверкает солнце, но в них нет и инфернального мрака Жоржа Руо, пробуждающего в зрителе неизбывное чувство своей греховности. У Фалька предметы окутаны прозрачной дымкой, как предчувствие райской лазури. Цветовые валеры, которыми художник овладел во Франции, это не только приметы тонкого вкуса, но и проявление душевной чуткости и нравственной чистоты.

Живопись Фалька требовательна к зрителю и вместе с тем она внушает ему уверенность в том, что ему доступна сущность вещей, и это поднимает его. Видимо, потому выставка Фалька, устроенная в Москве через десять лет после его кончины, собрала много людей. В суровые зимние дни они часами стояли в очереди и, попав в выставочный зал, выдерживали испытание, которому их подвергало творчество трудного мастера. Они уходили с выставки обогащенными и счастливыми.

Фальк попал в Среднюю Азию случайно. Его не занимали прелести местного колорита, красочность и пестрота в жизни, в одеждах и в старинных постройках. Его привлекала возможность проникнуть в первоосновы человеческого существования. Ему открылось библейское величие Востока. Трепетность света, изменчивость атмосферы парижских картин уступают место в самаркандских большей устойчивости форм и цвета, впечатлению длительности, тяготеющей к вечности. Он выделяет гармонию голубого неба и розового песка и камней и находит этому соответствие в полихромии древних строений («Регистан», 1943).

В пейзаже «Пустырь» представлены лишь голые глинобитные стены, золотисто-розовый песок, темная зелень деревьев и мерцающее бирюзовое небо. Соотношение между крошечной фигуркой человека и высоким небом над ним таково, что человек предстоит как бы под кровом вечности. Художник развивает тему, затронутую уже в «Трех деревьях».

В последние годы Фальк обращается несколько раз к самым скромным мотивам своей московской каждодневности. Это не значит, что он отказывается от поисков абсолюта. Он подвергает себя трудному испытанию: среди этой обыденщины не забывать высоких целей искусства. Он пишет раскрытое

окно, из которого виднеются залитые солнцем деревья и розовые крыши домов («Фикус», 1956). На подоконнике — трогательный маленький букетик голубых цветов. Над ним — огромный фикус с его крупными, словно клеенчатыми, листьями. В картине Фалька банальный фикус выглядит облагороженным. Покой и мир — это нечто заслуженное, выстраданное.

Как художник, воспевавший туманы, Фальк идет после Тернера и Коро. Но у Тернера они обычно в бурном движении, вьются и кружатся, как облака или бурные волны. У Коро туманы окутывают деревья, как кисея красавицы, придающая ей загадочную прелесть. Туманы у Фалька густые, тяжелые, плотные, как и вся его живопись маслом. Это призрак небытия, перед которым человек должен решить: быть или не быть. В одной картине Фалька запечатлен «Вид на Москву-реку и Кремль» из окошечка его мансарды. Это удивительная картина, в которой почти ничего неразличимо. Но смотришь на нее, ждешь и веришь, что молочно-голубая завеса должна разойтись. И уже мерещатся очертания кремлевских стен и соборов, хотя в сущности ничего не видно.

В портретах этих лет Фалька занимает не только характер его моделей и проблема сходства, но способность человека быть временами похожим на самого себя (явление, которое так волновало Достоевского). Два портрета жены художника в этом отношении особенно примечательны. В первом, который называется «В желтой кофте» (1949), энергичному повороту головы, вопросительному взгляду и блеску глаз соответствует металлический блеск шелковой кофточки. Фигура почти отделяется от золотистой стены, выглядит статуарной. Во втором — «Женщина в белой шали» (1947) — ткань тяжело падает на плечи, окутывает голову, полузакрывает лицо. Вся фигура поникшая, черты лица, скорбные, усталые, медленно погружаются в сумерки.

Илл. 107—108 Фальку принадлежит множество прекрасных портретов его родных, друзей, людей его круга. Но вот в мастерскую художника пришла девушка в пестром ситцевом платье, с ниточкой бус на шее. Лицо ее красят милые доверчивые карие глаза, но назвать ее пригожей нельзя. Ее коренастой скованной фигурке не хватает стройности и гибкости. Она чем-то похожа на тряпичную куклу-«матрешку», и все же она вдохновила художника на создание портрета в рост, одного из самых совершенных и значительных его созданий. Может быть, Ксения Некрасова привлекла его своей странностью, своим сходством с умилительной юродивой, своими наивными стихами, которые, наверно, пришлись бы по душе сюрреалистам.

Во всяком случае перед Фальком стояла трудная задача. Состязаться с русскими художниками, которые со времени Венецианова и до Малявина воспевали в женских портретах не столько женскую грацию и красоту, сколько человечность женщин, и умели окружить простых крестьянок в ситцевых платьях поэтическим обаянием. Фальк вполне справился с этой задачей. Его работа может быть поставлена в ряд с классическими образами русского портрета и в живописи и в литературе. Это — настоящий шедевр советской школы живописи середины нашего столетия.

Но за спиной художника стоял еще Веласкес, которому тоже приходилось трудно, когда он писал по-взрослому разряженных девочек-инфант испанского королевского дома и трактовал их образ как нежную гармонию красок. Уже одним расположением фигуры Ксении в пределах картины Фальк достигает удивительной пропорциональности. Сочные мазки, которыми передается красное платье и румяные щеки, как камушки равеннских мозаик, складываются в нечто целое и вместе с тем сообщают фигуре известную статуарность. Можно отбросить приведенные исторические аналогии, они необязательны! Но и тогда в наших руках останется настоящий шедевр.

В последних работах Фальк достигает той глубины, о которой он мечтал всю жизнь. В «Автопортрете в красной феске» (1957) он увековечил себя, отягощенного возрастом и немощами, скованного и уставшего, разочарованного, но с чувством собственного достоинства. Этот грустный автошарж может напомнить автопортрет Рембрандта в Кельнском музее Вальраф Рихарц. Красная шапочка великого инквизитора нацеплена художником, быть может, не без иронии. В портрете меньше красочного богатства и полутонов, чем в других его работах. В исполнении заметна усталость руки. Но покоряет заключенная в этом хилом теле духовная сила.

В последних натюрмортах одухотворенность предметов достигает огромной силы. Уже в написанных в Париже «Георгинах» цветы почти неотличимы от темного фона. Они превращаются в красные, оранжевые, желтые красочные круги, в световые ореолы, которые таинственно возникают из мрака. Нужно долго всматриваться в картину, чтобы уловить ритм и внутреннюю закономерность в рождении этого цветового миража. Временами кажется, что краски ловят падающий на них свет, временами — что они сами излучают свет.

Всю свою жизнь Фальк отворачивался от богатства и даже от красоты, если она была слишком роскошной. В старости ему выпало стать художником нищеты. В этом Фальк следовал Рембрандту, который отверг блестящую мишуру своей молодости, чтобы создать блудного сына в рубище и в стоптанных башмаках.

В картине «Картошка» (1950) представлено опрокинутое лукошко с четырьмя выпавшими из него картошками. Они кажутся поблекшими, испепеленными. Вот выражение истинного смирения и благодарности судьбе за ее скудные дары. Скромная лепта вдовицы, положенная на алтарь искусства. Какой силой духа нужно было обладать, чтобы превратить символ нищеты и бедности в высокое искусство! Если «Автопортрет с феской» полон внутренней тревоги, то в «Картошке» побеждает всепрощающая любовь.

Те, кому уже после смерти художника удавалось побывать на его мансарде в большом кирпичном доме на набережной Москвы-реки, погрузиться в мир его живописи, выслушать волнующий рассказ о нем его вдовы А. В. Щекин-Кротовой, обычно уходят, покоренные ощущением, что соприкоснулись с чем-то светлым и большим. Но каково же историческое место Фалька?

Своим высоким мастерством Фальк во многом обязан французской школе. И все же его никогда не покидало сознание своей принадлежности к русской культуре. Среди своих предшественников Фальк больше всего ценил древних иконописцев, Рокотова, Федотова позднего периода, Врубеля, среди современников — Павла Кузнецова и Сарьяна. Ему были по душе те, которые умели высказывать все, что они имели сказать, языком красок. Но больше всего он был связан с исконными традициями русской культуры. Ему были близки ее глубина и искренность, стремление в искусстве решать большие вопросы бытия и духовной жизни человека.

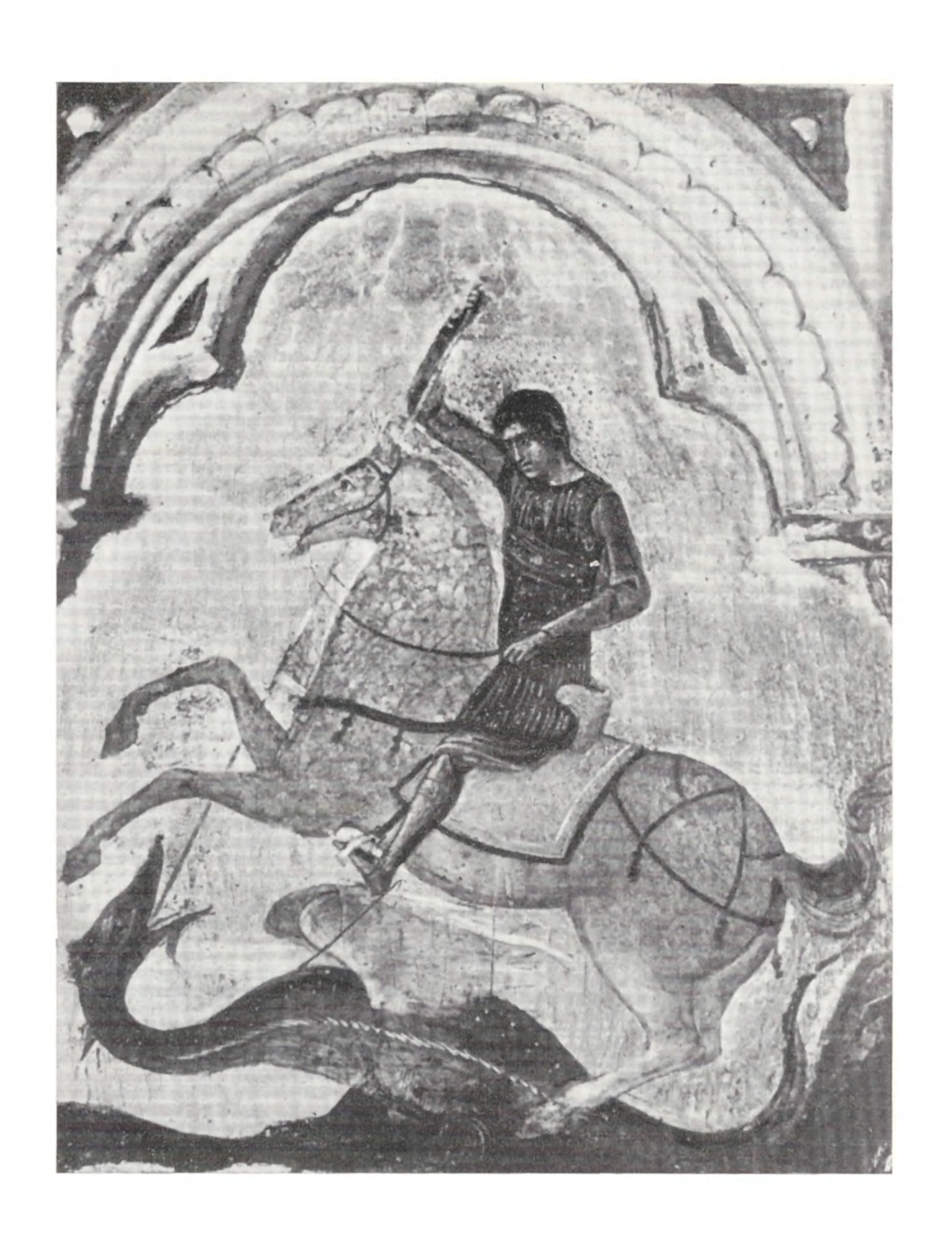
Фальк был великим тружеником и не скрывал в своих созданиях «капелек пота». Искусство его — это трудное искусство, и потому естественно, что оно сразу не может завоевать себе симпатии зрителя. По справедливому замечанию одного автора: «Нужно испытать желание войти в его мир для того, чтобы его темные холсты озарились светом, начали его излучать, чтобы они засияли и стали ласкать наш взор». В сущности, это то самое, на что намекает и русская поговорка: «не по-хорошу мил, а по-милу хорош».



1
ПАОЛО ВЕНЕЦИАНО
ГЕОРГИЙ. ФРАГМЕНТ
XIV в.



2
ГЕОРГИЙ. ВИЗАНТИЙСКАЯ ИКОНА
XIV—XV вв.



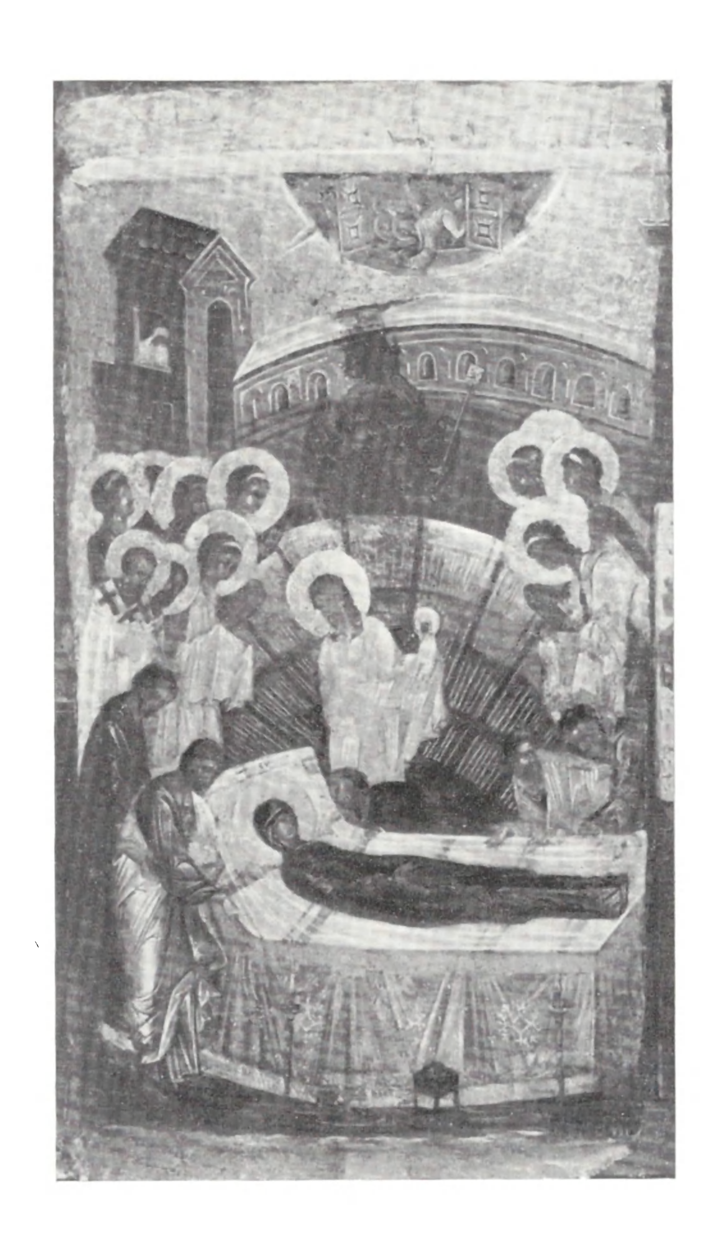
3
ПАОЛО ВЕНЕЦИАНО
ГЕОРГИЙ
XIV в.



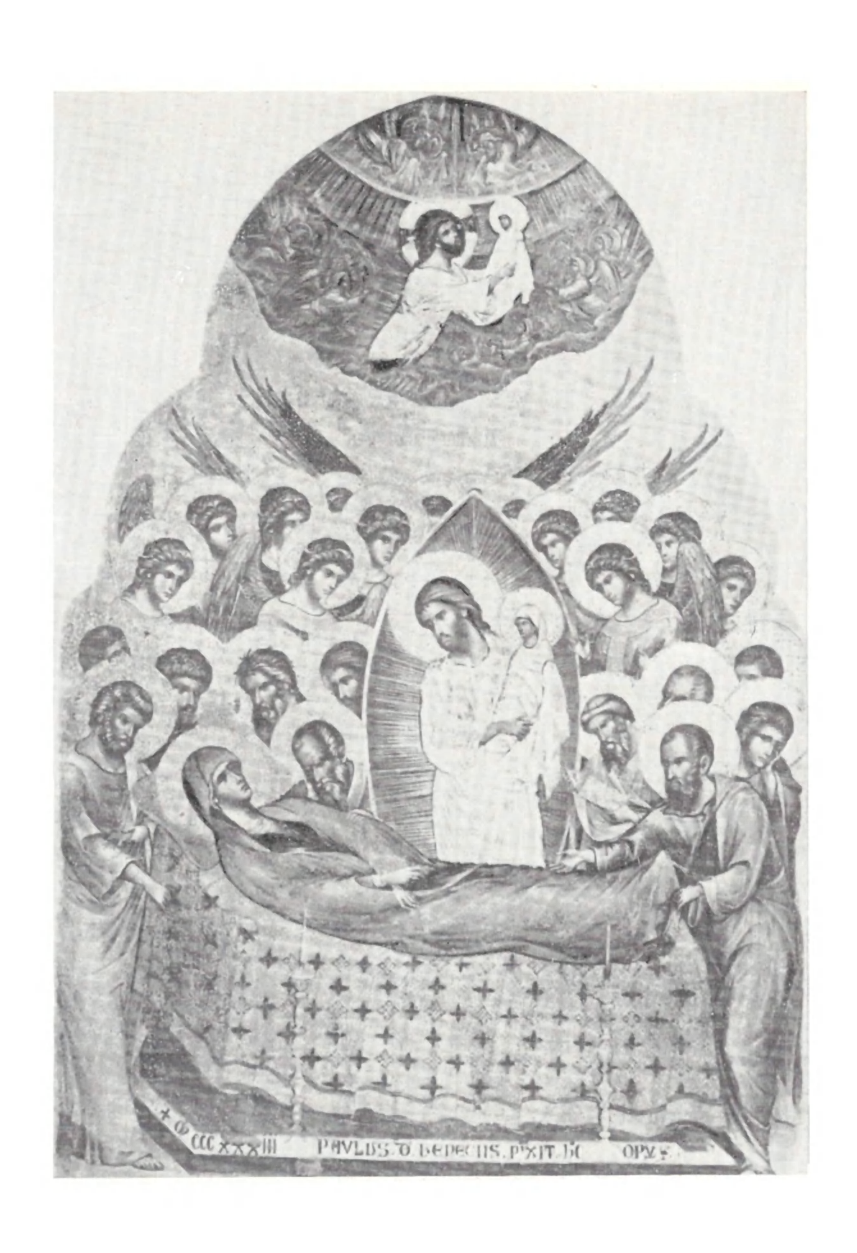
4
МАДОННА. ЧАСТЬ ДИПТИХА
XIV в.



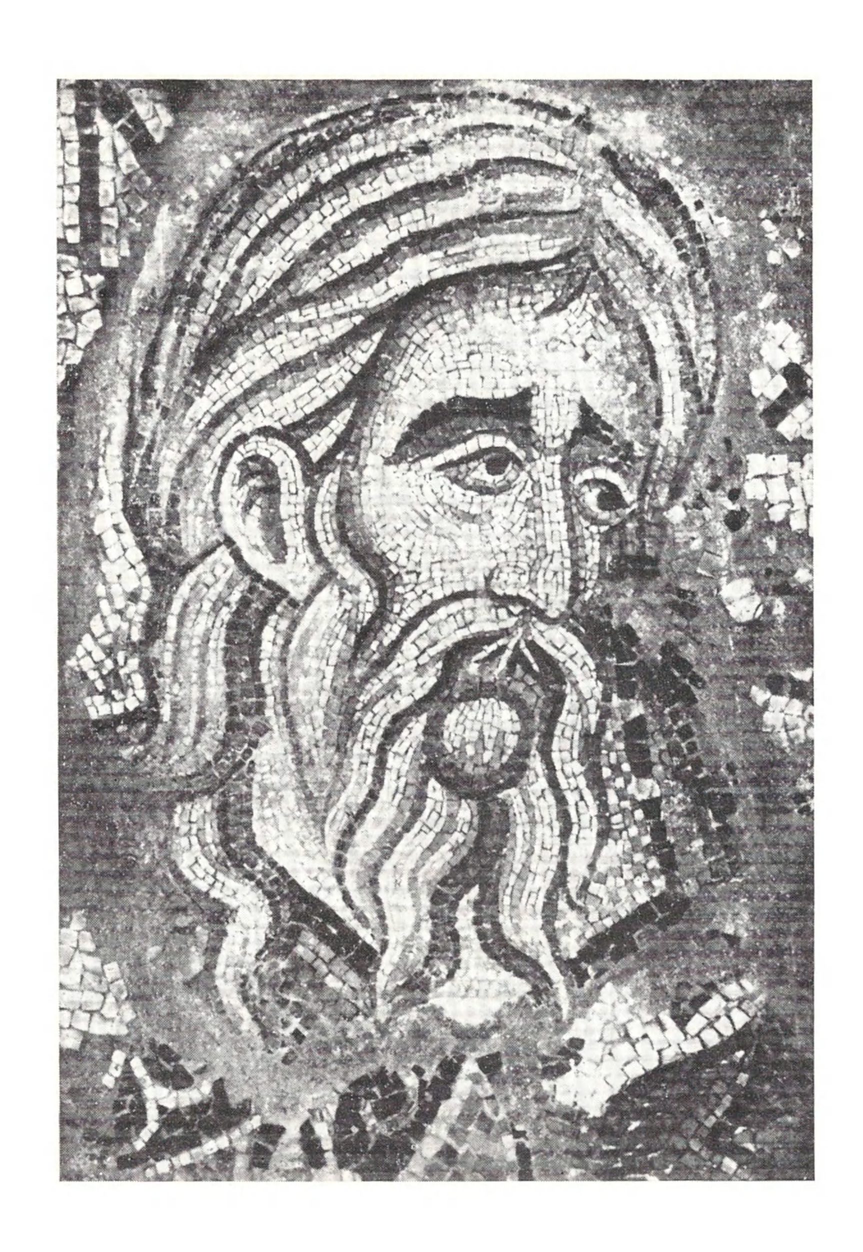
5
БОГОМАТЕРЬ ПАНАГИЯ ГЛИКОФИЛУСА. ИКОНА
XV в.



6
УСПЕНИЕ. ВИЗАНТИЙСКАЯ ИКОНА
XIV в.



7
ПАОЛО ВЕНЕЦИАНО
УСПЕНИЕ
1333



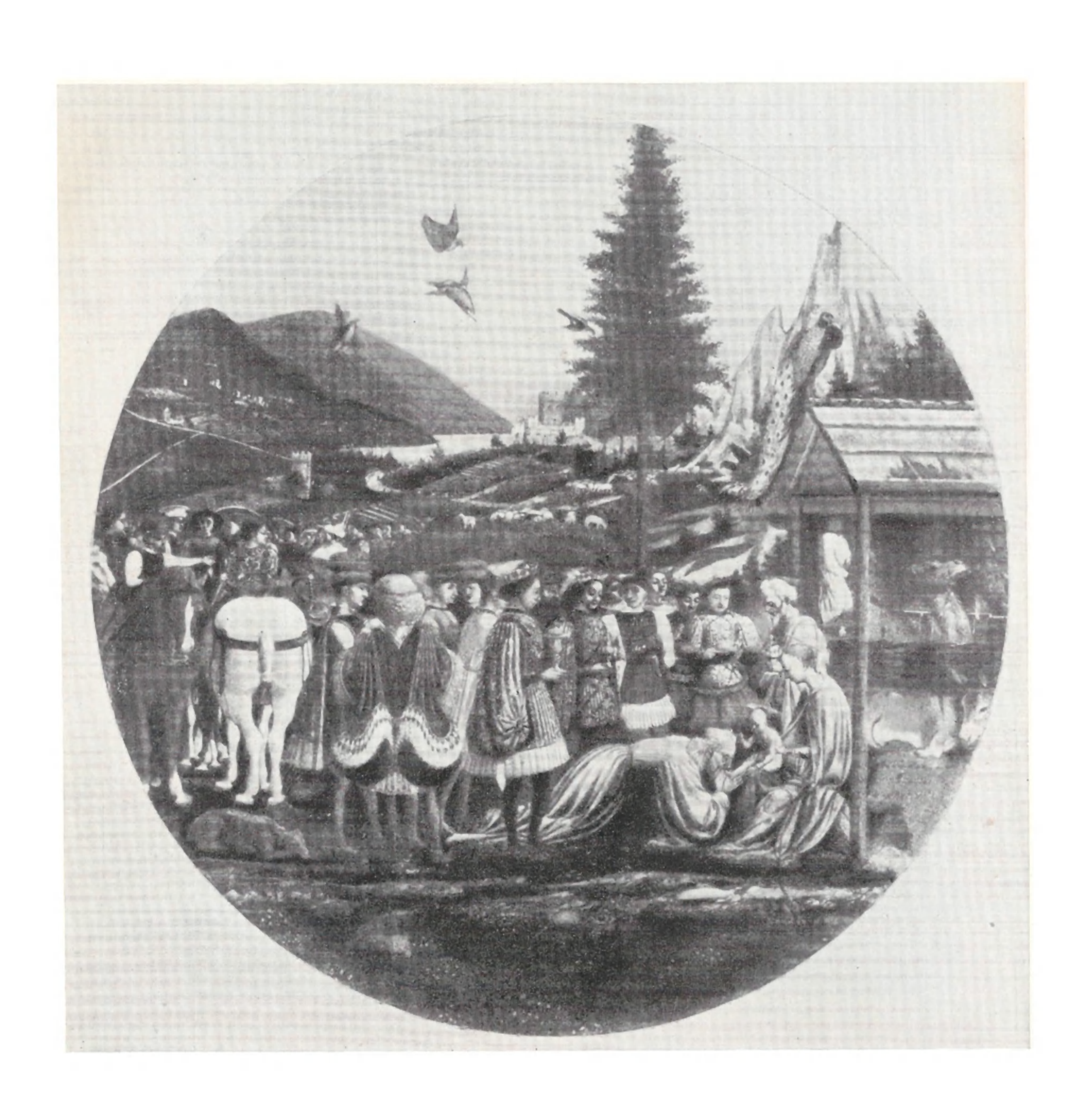
8
ПРОРОК ИЕРЕМИЯ. МОЗАИКА САН-МАРКО В ВЕНЕЦИИ
XIV в.



9

ГОЛОВА АПОСТОЛА ИЗ «УСПЕНИЯ БОГОМАТЕРИ»

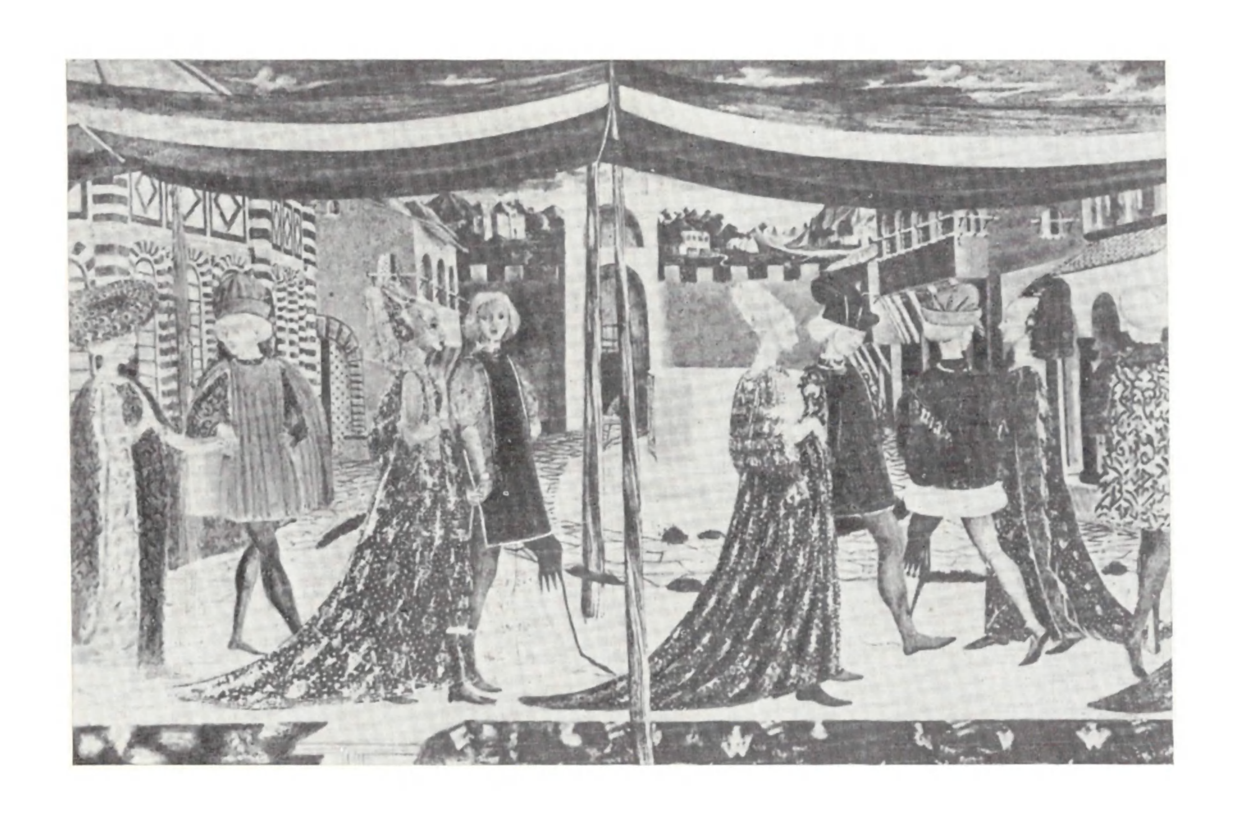
XIV в.



10
ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ
XV в.



11
РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН
СНЯТИЕ СО КРЕСТА
XV в.



12
СВАДЬБА БОКАЧЧЬО АДИНАРИ И ЛИЗЫ РИКАСОЛИ. РОСПИСЬ СВАДЕБНОГО ЯЩИКА
XV в.



13
ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА
ПОСЕЩЕНИЕ ЦАРИЦЕЙ САВСКОЙ ЦАРЯ СОЛОМОНА
ОК. 1455



14
ФРА АНЖЕЛИКО
КОРОНОВАНИЕ МАРИИ. ФРАГМЕНТ
ОК. 1440



15

ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА

ПОСЕЩЕНИЕ ЦАРИЦЕЙ САВСКОЙ ЦАРЯ СОЛОМОНА. ФРАГМЕНТ



16
КУЗНЕЦЫ
XII в.



17
ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА
ПОСЕЩЕНИЕ ЦАРИЦЕЙ САВСКОЙ ЦАРЯ СОЛОМОНА. ФРАГМЕНТ



18—19

БЕНОЦЦО ГОЦЦОЛИ

КОНСТРУКЦИЯ ВАВИЛОНСКОЇ БАШНИ

1468—1484



20
ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА
ПЕРЕНОС ДЕРЕВА. ФРАГМЕНТ
ОК. 1455

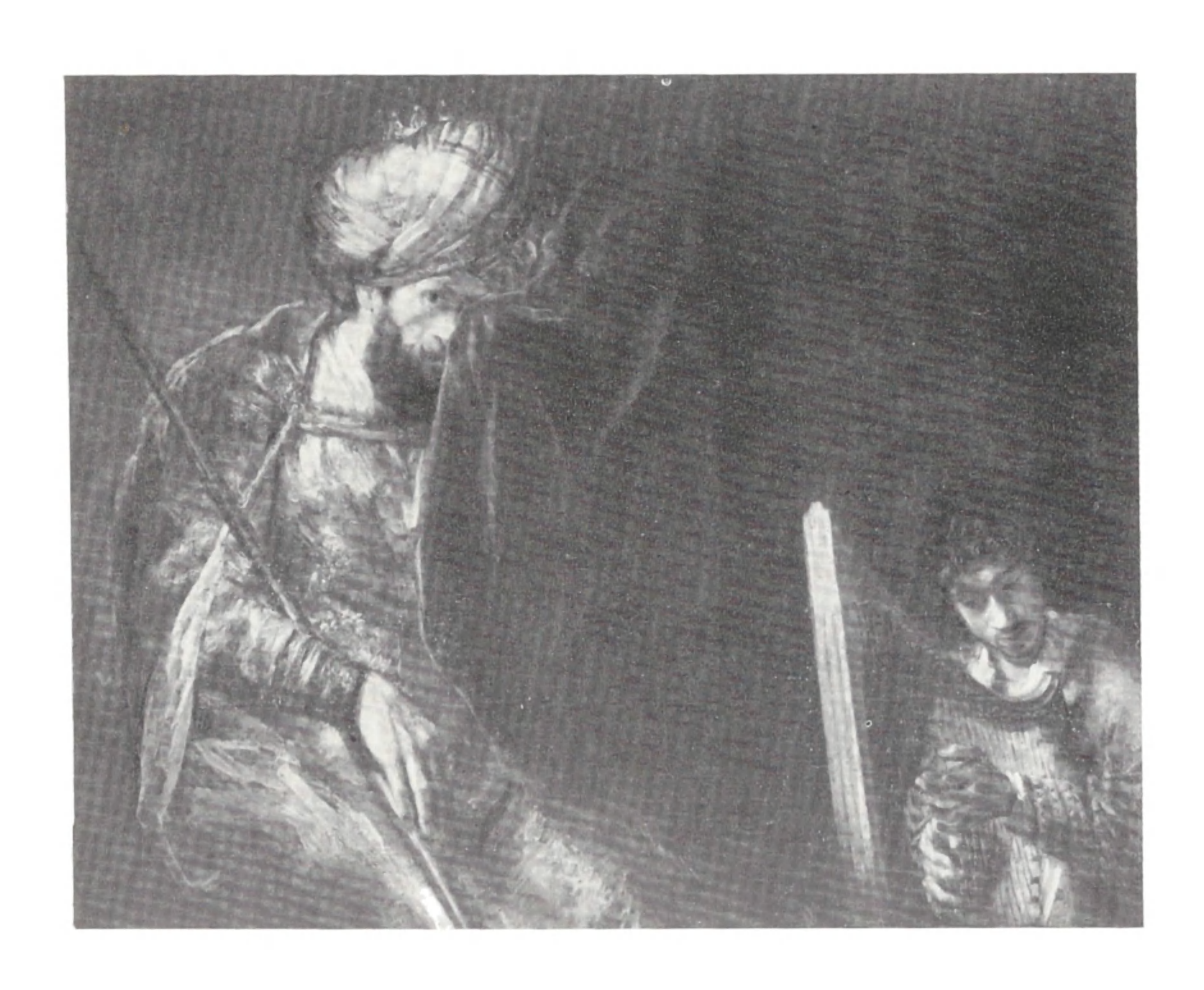


29

П. РУБЕНС

ПЕРСЕЙ И АНДРОМЕДА

ОК. 1620



30
РЕМБРАНДТ
САУЛ И ДАВИД
ОК. 1660



31
РЕМБРАНДТ
ОТРЕЧЕНИЕ ПЕТРА
1650



32
Н. ПУССЕН
ТАНКРЕД И ЭРМИНИЯ
СЕРЕДИНА XVII в.



33
Н. ПУССЕН
ТАНКРЕД И ЭРМИНИЯ
СЕРЕДИНА XVII в.



34
Н. ПУССЕН
ТАНКРЕД И ЭРМИНИЯ. ФРАГМЕНТ



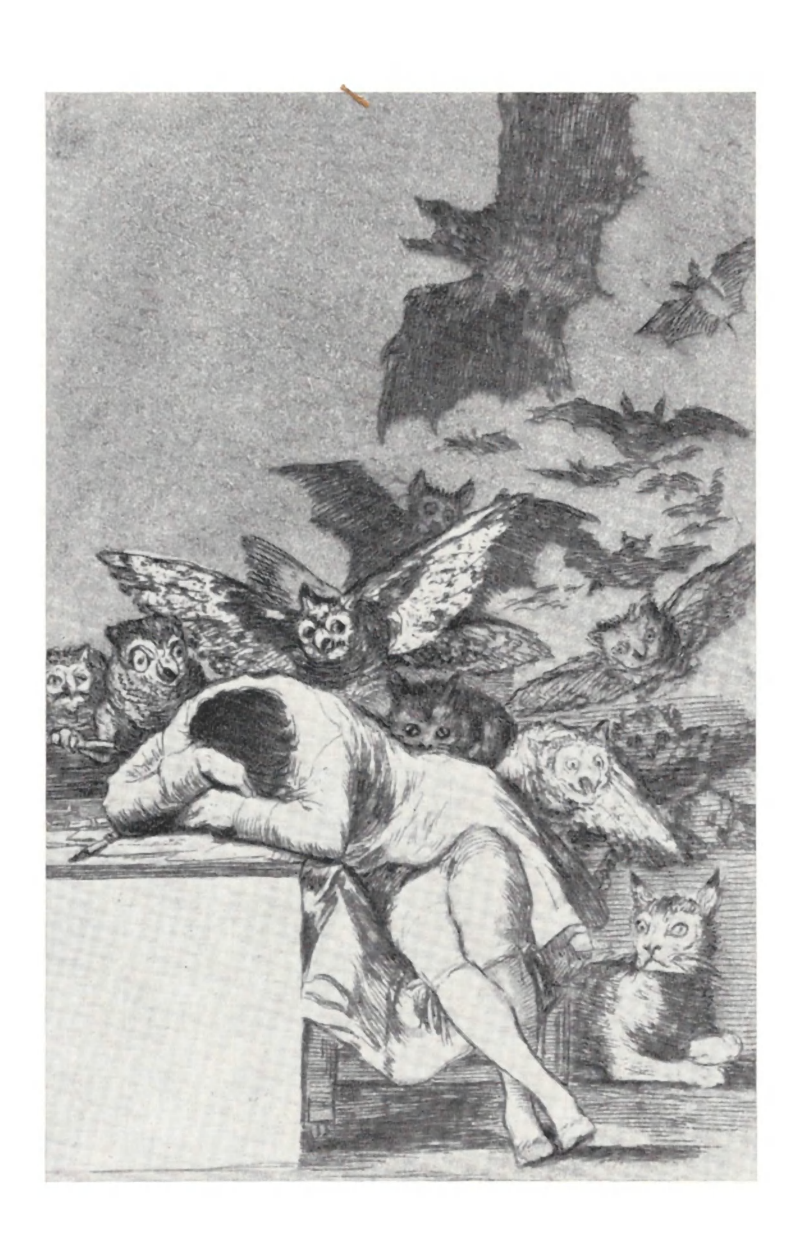
35
Н. ПУССЕН
ТАНКРЕД И ЭРМИНИЯ. ФРАГМЕНТ



36

Ф. ГОЙЯ

КАПРИЧОС (1793—1797). СОН РАЗУМА ПОРОЖДАЕТ ЧУДОВИЩ. ПЕРВЫЙ НАБРОСОК



37

Ф. ГОЙЯ

КАПРИЧОС (1793—1797). СОН РАЗУМА ПОРОЖДАЕТ ЧУДОВИЩ. Л. № 43





38

Ф. ГОЙЯ

КАПРИЧОС (1793—1797). КУДА ОТПРАВЛЯЕТСЯ МАМА. Л. № 65

Ф. ГОЙЯ

КАПРИЧОС (1793—1797). КТО МОГ БЫ ПОВЕРИТЬ. Л. № 62



39

Ф. ГОЙЯ

КАПРИЧОС (1793—1797). ТИШЕ! Л. № 28



40

Ф. ГОЙЯ

КАПРИЧОС (1793—1797). ЧТО МОЖЕТ СДЕЛАТЬ ПОРТНОЙ. Л. № 52



41
Ф. ГОЙЯ
МОЛЯЩИЕСЯ ЖЕНЩИНЫ
1815—1820



42
Д. ВЕЛАСКЕС
ПРЯХИ. ФРАГМЕНТ
1657



43
Д. ВЕЛАСКЕС
ПРЯХИ. ФРАГМЕНТ
1657



44
Ф. ГОЙЯ
ЖЕНЩИНЫ
НАЧАЛО XIX в.



45
Ф. ГОЙЯ
КРЕСТЬЯНКА
НАЧАЛО XIX в.



46
Ф. ГОЙЯ
КАПРИЧОС (1793—1797). ТЫ, КТО НЕ МОЖЕШЬ. Л. № 42



47
Ф. ГОЙЯ
МУЖЧИНА-НОСИЛЬЩИК
ОК. 1824



48

Ф. ГОЙЯ

КАПРИЧОС (1793—1797). И ВОТ ЕГО ДОМ ГОРИТ. Л. № 18



49
Ф. ГОЙЯ
СЧАСТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК
ОК. 1824



50

Д. КОНСТЕБЛЬ

БАРЖИ НА СТУРЕ С ЦЕРКОВЬЮ ДЕДЛАБАМСКОЙ НА РАССТОЯНИИ

ОК. 1811



51
Д. КОНСТЕБЛЬ
УЙМУТСКАЯ БУХТА
ОК. 1816



52
Д. КОНСТЕБЛЬ
ЭТЮД ОБЛАКОВ. ДЕРЕВЬЯ НА ГОРИЗОНТЕ
1822



53
Д. КОНСТЕБЛЬ
ХЕМСТЕД ПОСЛЕ ГРОЗЫ
ОК. 1830



54
Д. КОНСТЕБЛЬ
ЭТЮД ДЕРЕВЬЕВ
ОК. 1817



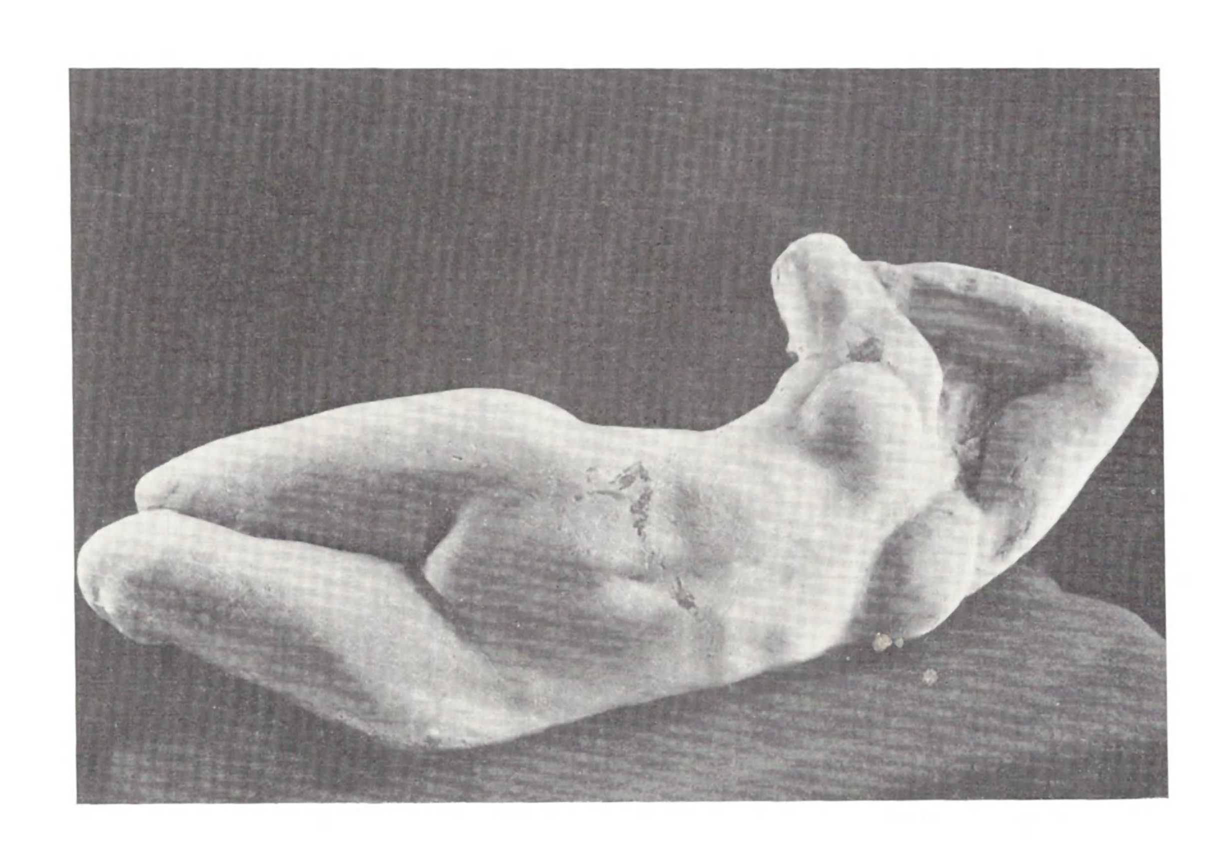
55
К. КОРО
ПАСТУХ С КОЗОЙ
ОК. 1870



56
Д. ТЕРНЕР
РУЧЕЕК НА ВЕРШИНЕ КАДЕР ИДРИСА
КОНЕЦ XVIII в.



57
РЕМБРАНДТ
ПЕЙЗАЖ С КАМЕННЫМ МОСТОМ. ФРАГМЕНТ
ОК. 1630



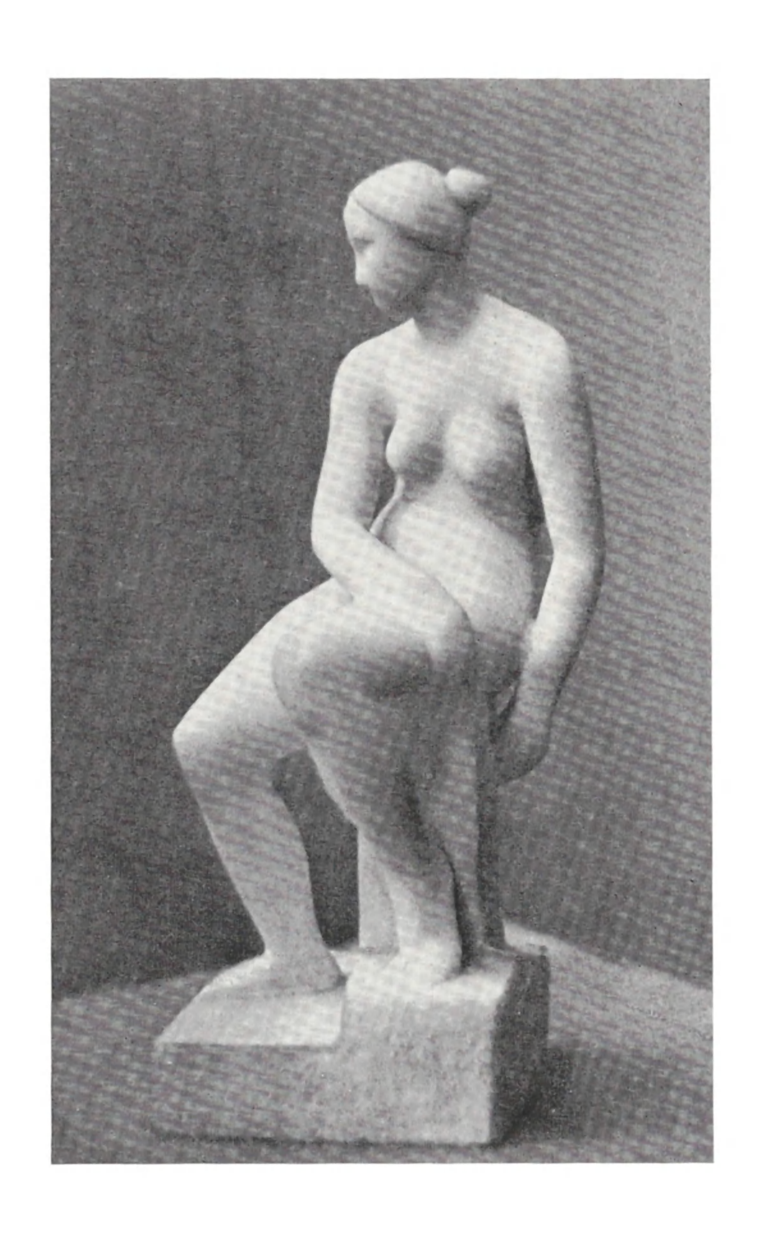
58
О. РОДЕН
ТОРС АДЕЛИ
1882



59
О. РОДЕН
ГОЛОВА БАЛЬЗАКА
1897



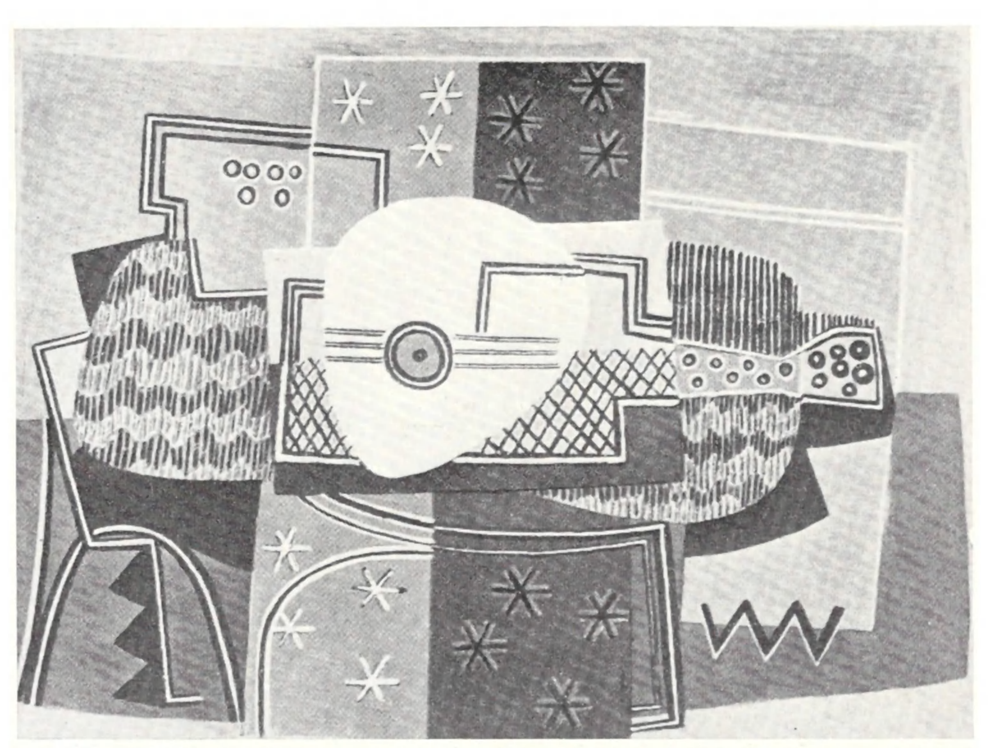
60
А. МАЙОЛЬ
ОБНАЖЕННАЯ
1920-е гг.

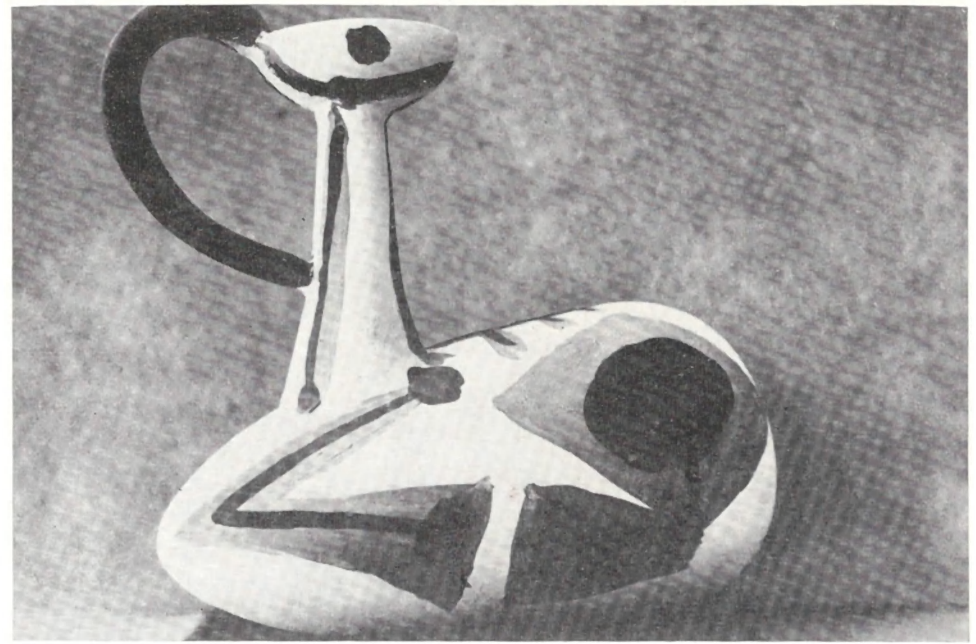


61
А. Т. МАТВЕЕВ
ЖЕНСКАЯ ФИГУРА
1915



62
П. ПИКАССО
ЖЕНЩИНА С ГОЛУБОЙ ВУАЛЬЮ
1923





63
П. ПИКАССО
ГИТАРА, БУТЫЛЬ И ЧАША ДЛЯ ОВОЩЕЙ
1920-е гг.
П. ПИКАССО
КОЗА
1950-е гг.



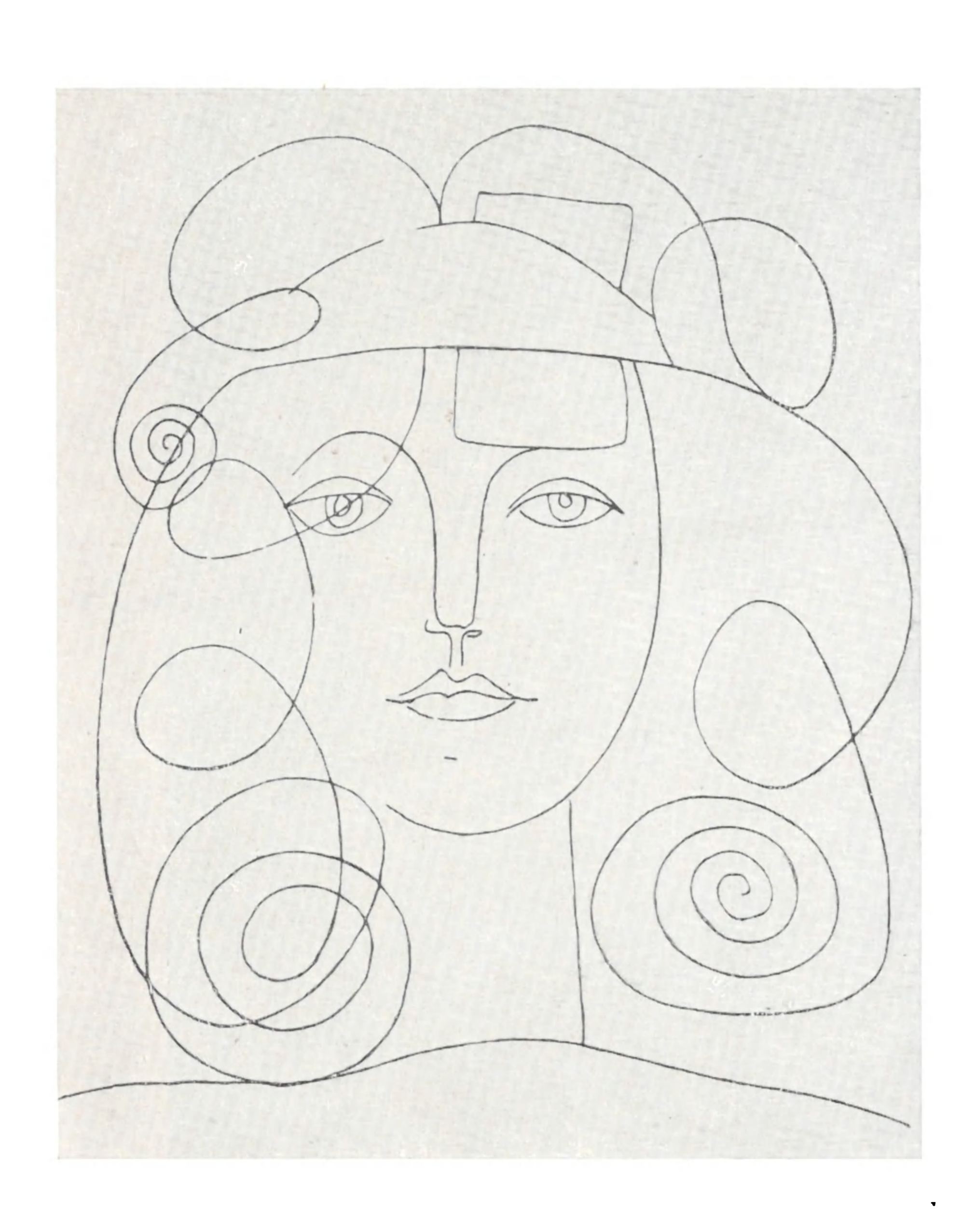
64
П. ПИКАССО
ПОРТРЕТ
1913



65
П. ПИКАССО
ХУДОЖНИК И ЕГО МОДЕЛЬ
1954



66—67
П. ПИКАССО
ГЕРНИКА
1937



68

П. ПИКАССО

ЖЕНСКАЯ ГОЛОВА

1950-е гг.



69
П. ПИКАССО
ПЛАКАТ
1950-е гг.

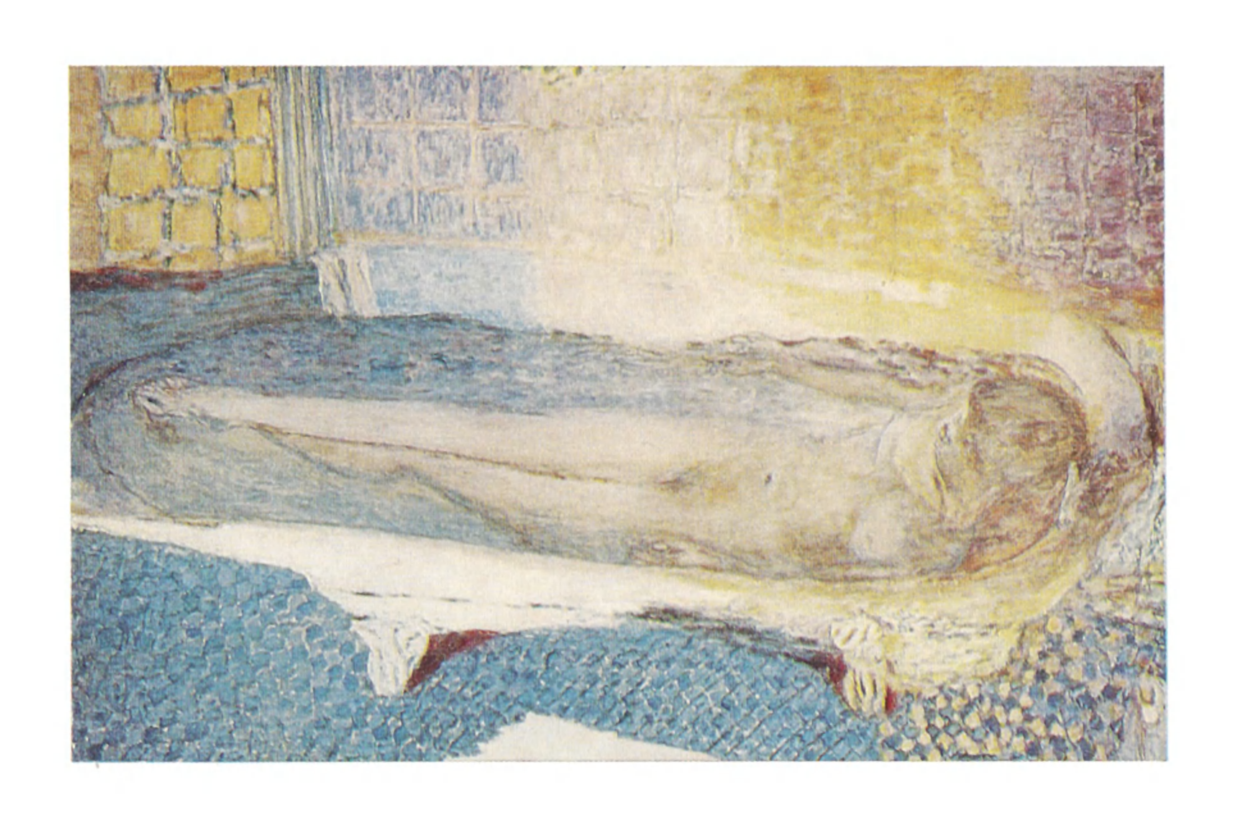


70

П. БОННАР

ЛАЗУРНЫЙ БЕРЕГ

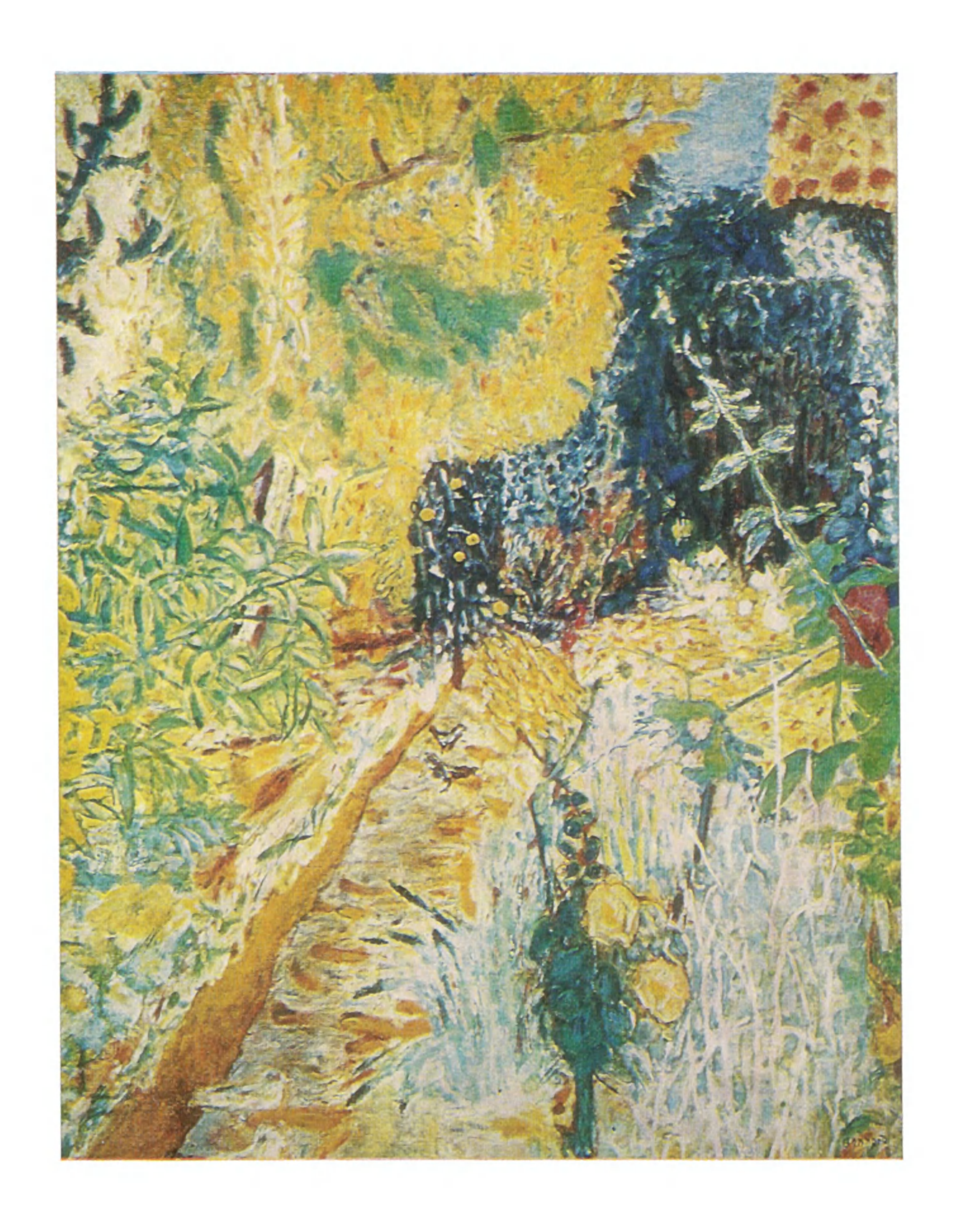
1923



71
П. БОННАР
ОБНАЖЕННАЯ В ВАННЕ
1937



72
П. БОННАР
СТОЛОВАЯ
1934



73

П. БОННАР

САД

ОК. 1937



74
БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ. ИЗ ПСКОВА
XVI в.



75
БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ. ИЗ КАШИНА
XV в.



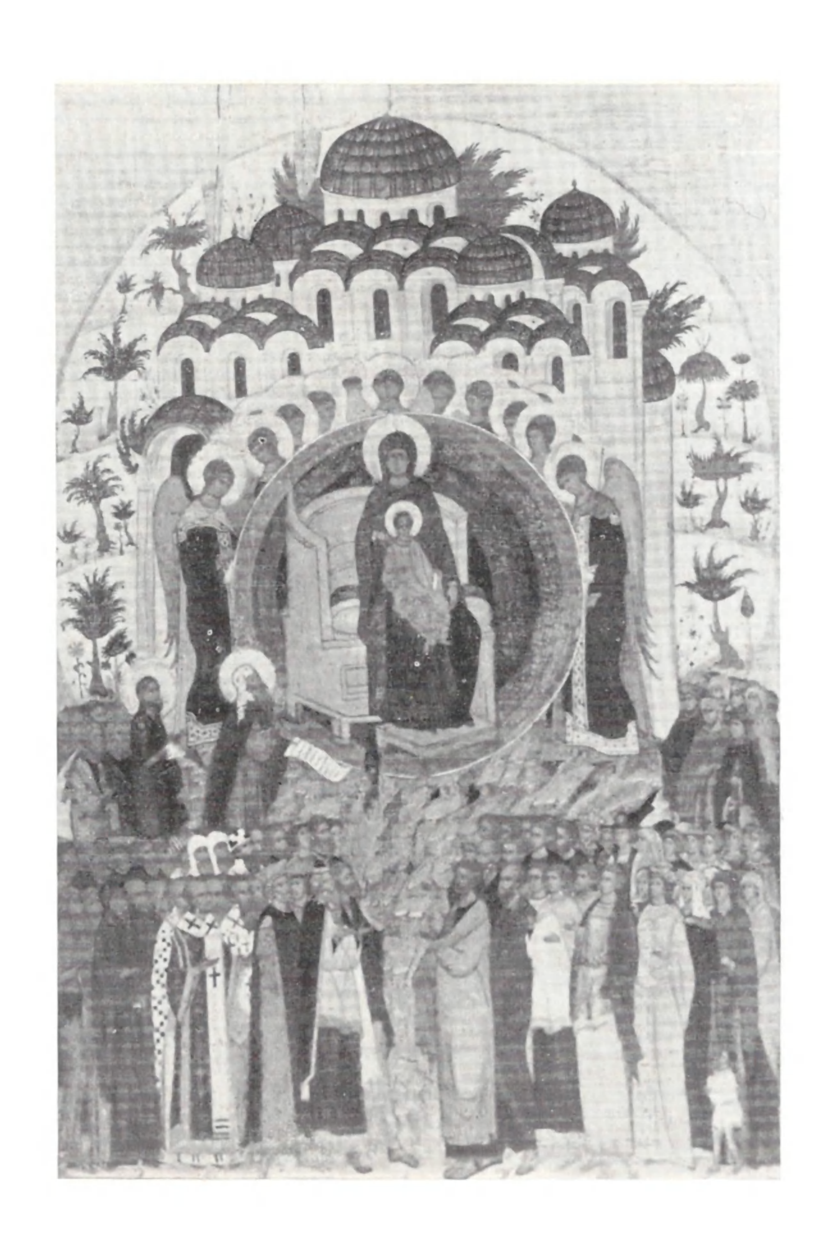
76
ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ПРОРОКА ИЛИИ
XVI в.



77

ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ПРОРОКА ИЛИИ

XVI в.



78
О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ. ИЗ ДМИТРОВА
НАЧАЛО XVI в.



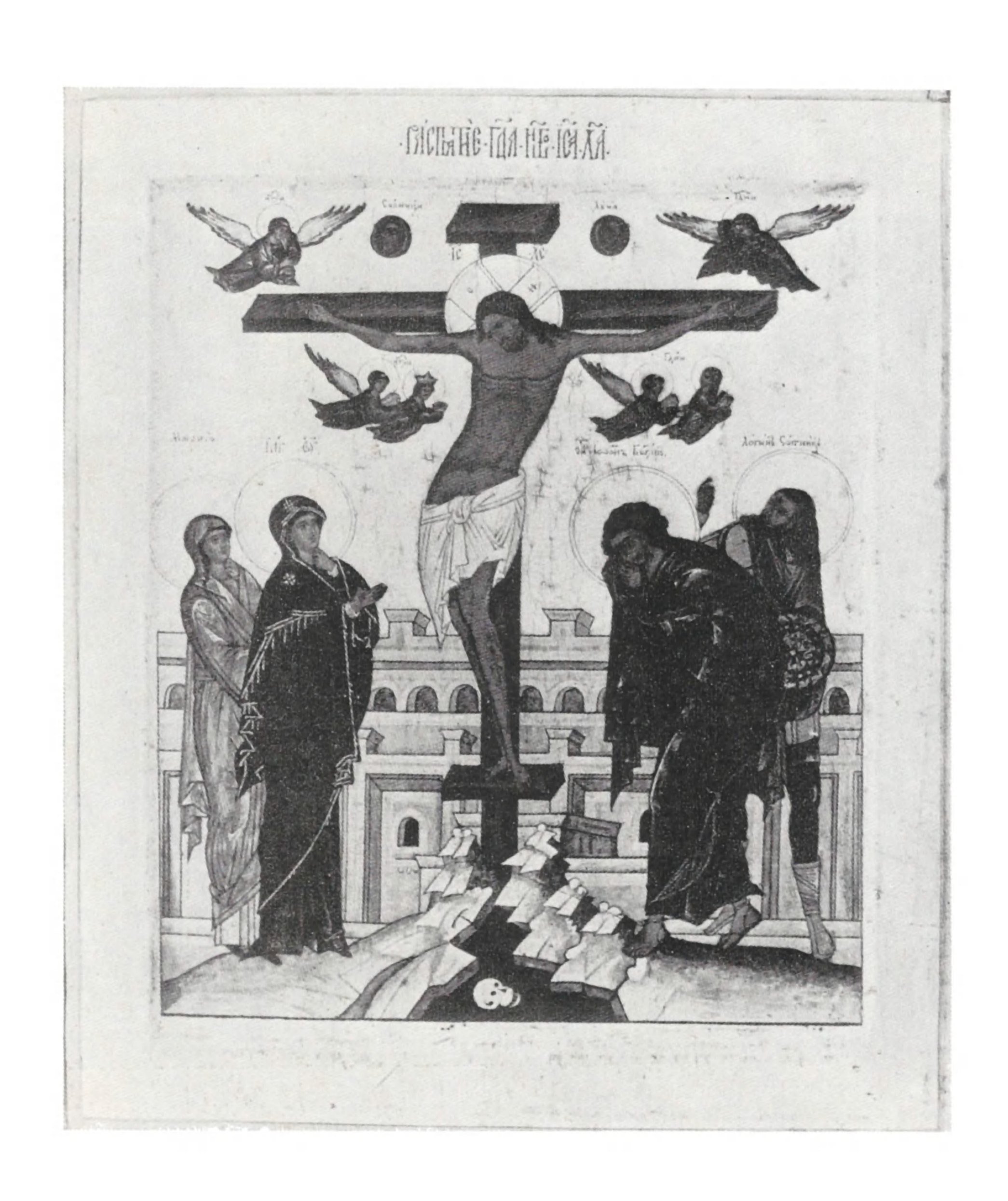
79
УСПЕНИЕ
НАЧАЛО XVI в.



80
ДИОНИСИЙ
РАСПЯТИЕ ИЗ ПАВЛОВА-ОБНОРСКОГО МОНАСТЫРЯ
ОК. 1500



81
ПЛАЩАНИЦА
1452



82
РАСПЯТИЕ. НОВГОРОД
XV в.



83
РАСПЯТИЕ. ИЗ ИКОНОСТАСА БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА В КРЕМЛЕ
1405



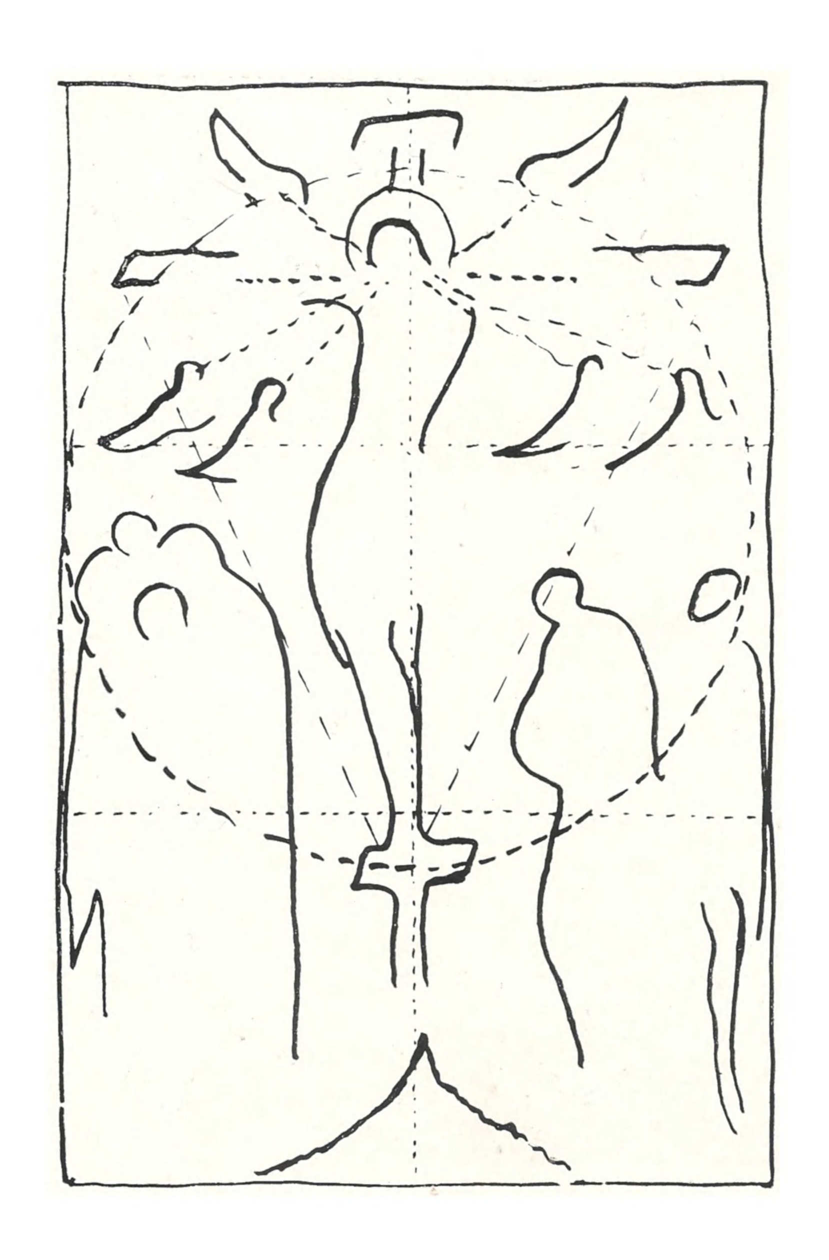
84
ДУЧЧО
РАСПЯТИЕ. ФРАГМЕНТ
НАЧАЛО XIV в.



85
ДИОНИСИЙ
СТЕНА ЕСИ ДЕВАМ
1502



86
СХЕМА ИКОНОПИСНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ.
СХЕМА РИСУНКОВ ПРАЗДНИКОВ В ИКОНОПИСИ. КРЕЩЕНИЕ.
НЕСЕНЬЕ КРЕСТА. ВХОД В ИЕРУСАЛИМ. РАСПЯТИЕ. СНЯТИЕ СО КРЕСТА.
ОПЛАКИВАНИЕ ХРИСТА. СОШЕСТВИЕ ВО АД



87
СХЕМА РАСПЯТИЯ



88
КРЕМЛЕВСКИЙ МАСТЕР
АПОКАЛИПСИС. ИОАНН БОГОСЛОВ И СТАРЕЦ
ОК. 1500



89

КРЕМЛЕВСКИЙ МАСТЕР

АПОКАЛИПСИС. ВСАДНИК НА ВОРОНОМ КОНЕ

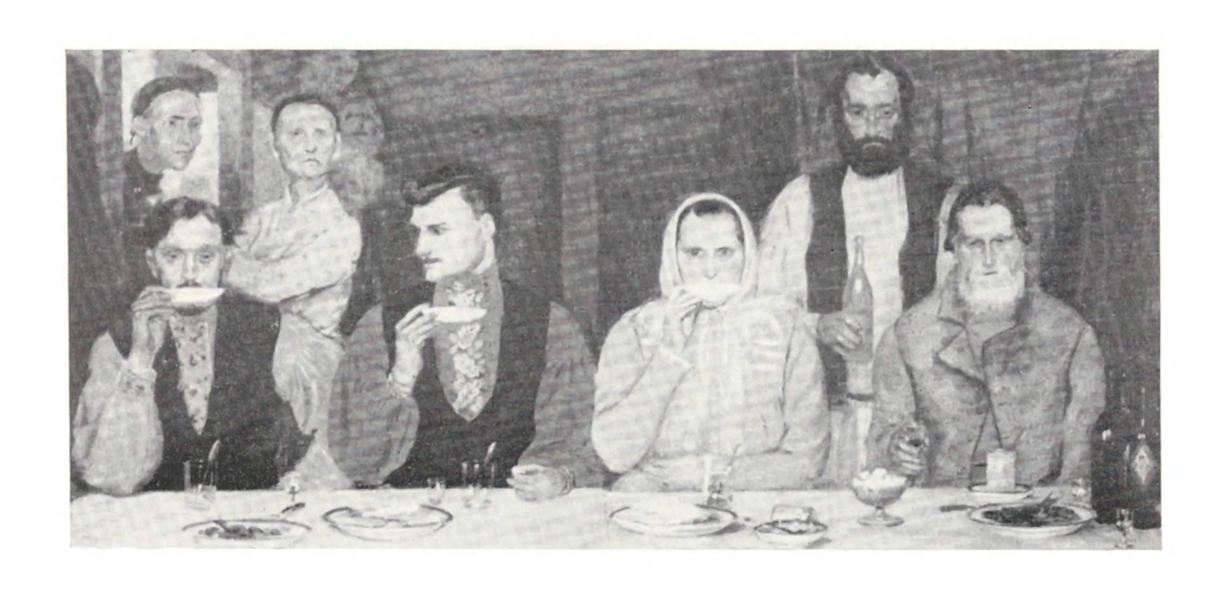
ОК. 1500



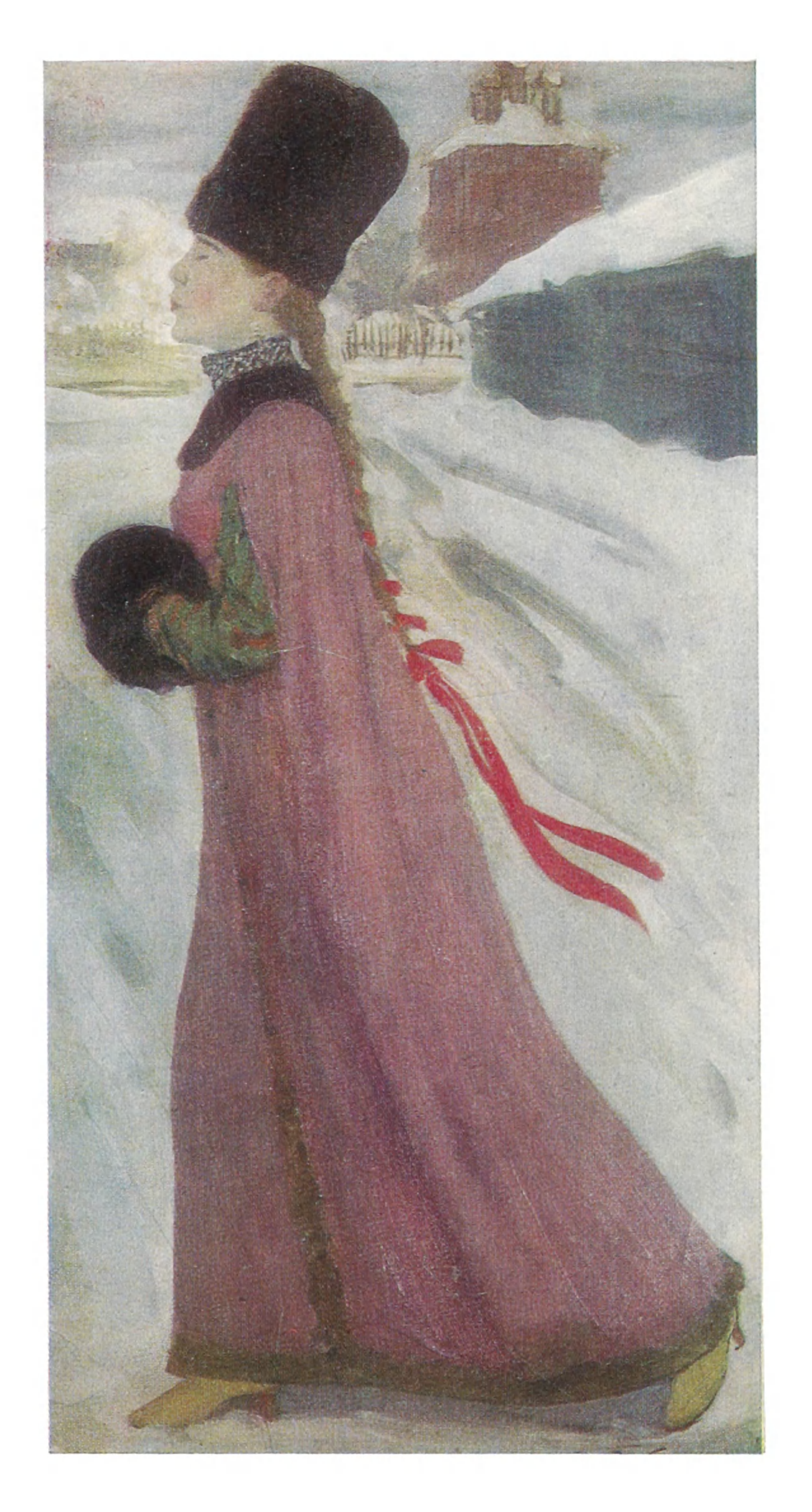
90
А. Г. ВЕНЕЦИАНОВ
МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ
НАЧАЛО XIX в.



91
Н. И. АРГУНОВ
РЕМЕТОВ Я. П. (?)
1801



92
А. П. РЯБУШКИН
ЧАЕПИТИЕ
1903



93

А. П. РЯБУШКИН

МОСКОВСКАЯ ДЕВУШКА XVII века

1903



94
А. П. РЯБУШКИН
ВОСКРЕСЕНЬЕ В ДЕРЕВНЕ. ЭТЮД.
1892



95

А. П. РЯБУШКИН

В ГОСТИ

1886



96

М. А. ВРУБЕЛЬ

ПОРТРЕТ Н. И. ЗАБЕЛЫ-ВРУБЕЛЬ НА ФОНЕ БЕРЕЗОК

1905



97
М. А. ВРУБЕЛЬ
АНГЕЛ. ФРАГМЕНТ
НАЧАЛО XX в.



98
В. Э. БОРИСОВ-МУСАТОВ
КУСТЫ ОРЕШНИКА
1905



99

В. Э. БОРИСОВ-МУСАТОВ

ВОДОЕМ

1902



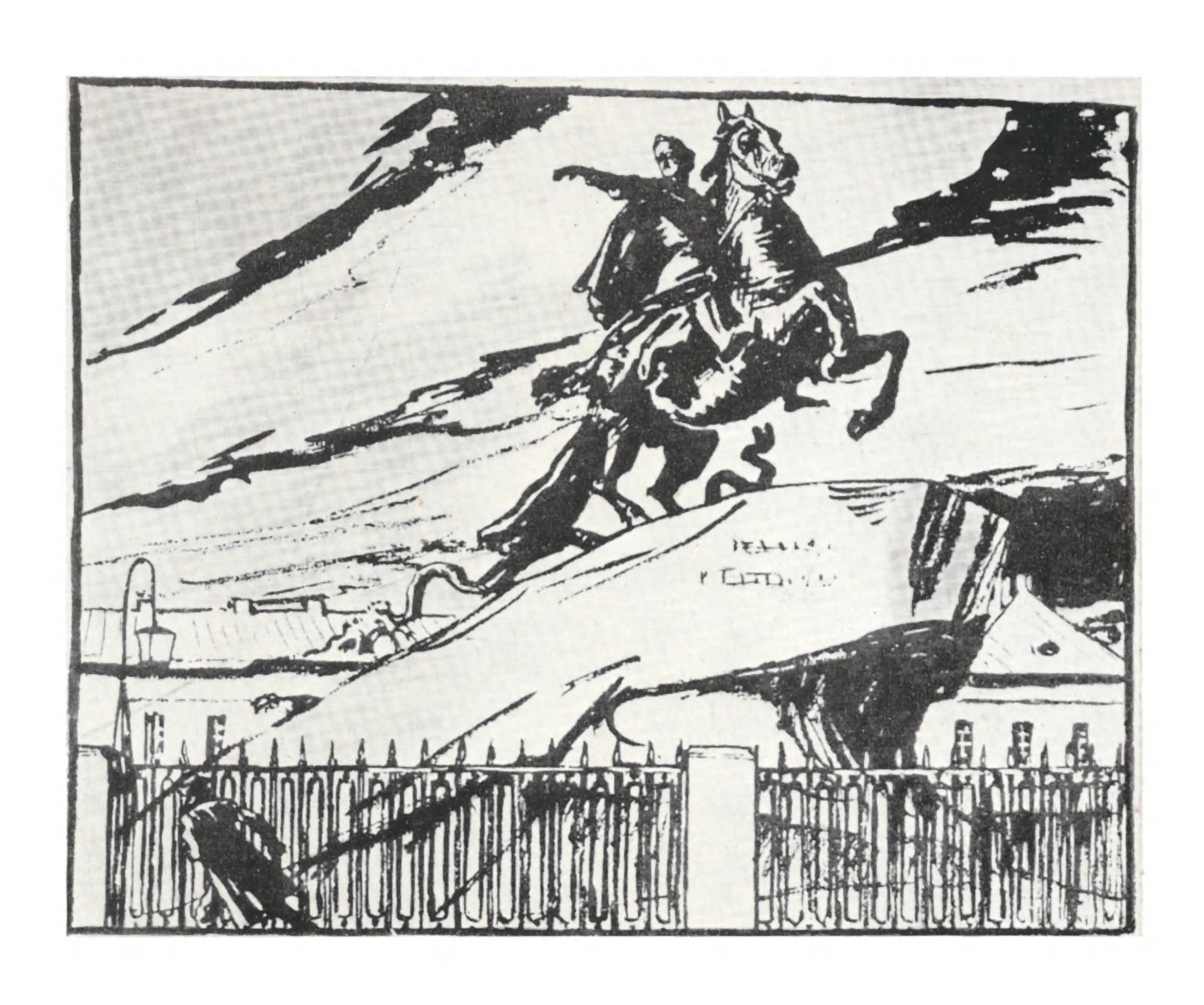
100
Э. ГРЕССЕТ
ПЛАКАТ «СОЛОН СОТНИ».
НАЧАЛО XX в.



101
К. АМИЕТ
МАТЬ И ДИТЯ
1901



102
А. Н. БЕНУА
ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОЭМЕ А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»
1916—1922



103
А. Н. БЕНУА
ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОЭМЕ А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»
1916—1922



104
А. Н. БЕНУА
ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОЭМЕ А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»
1916—1922



105
А. Н. БЕНУА
ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОЭМЕ А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»
1916—1922



106
Р. Р. ФАЛЬК
ТРИ ДЕРЕВА
1936



107
Р. Р. ФАЛЬК
НЕКРАСОВА
1950



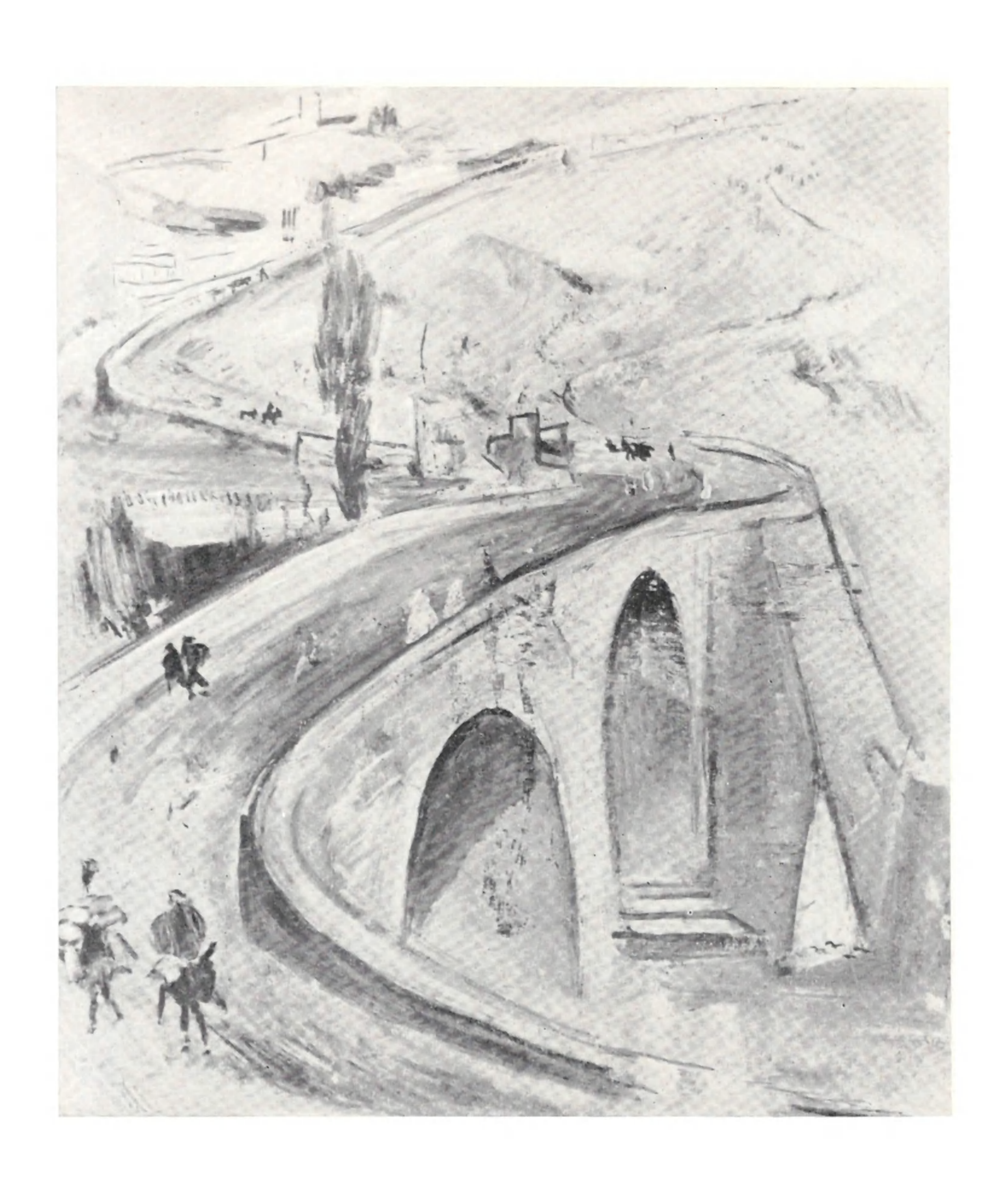
108
Р. Р. ФАЛЬК
НЕКРАСОВА. ФРАГМЕНТ
1950



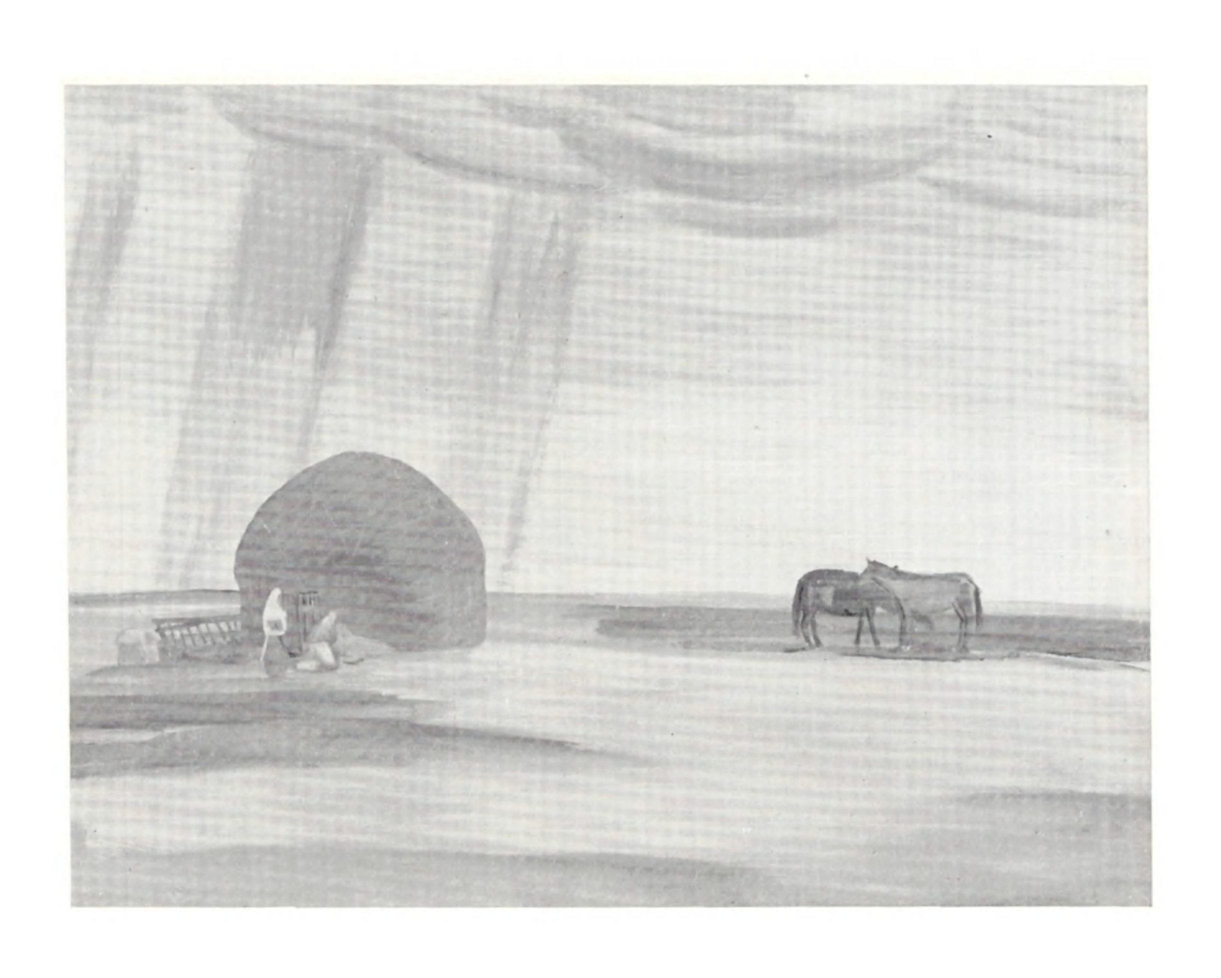
109
Р. Р. ФАЛЬК
БРЕТОНСКИЙ РЫБАК
1935



110
П. В. КУЗНЕЦОВ
СТРИЖКА БАРАНОВ
1912



111
П. В. КУЗНЕЦОВ
МОСТ ЧЕРЕЗ РЕКУ ЗИНГА
1935



112
П. В. КУЗНЕЦОВ
ДОЖДЬ В СТЕПИ
1912

ПРИЛОЖЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Данте и искусство.
Печатается по тексту доклада, прочитанного на заседании в память Данте в Большом театре. Москва, 1965.

О венецианской живописи треченто и византийской традиции.
Статья опубликована в сборнике «Venezia e il Levante fino al secolo XV». Firenze, 1974, 1—16.

Фрески Пьеро делла Франческа в Ареццо.
Статья опубликована в журнале «Commentari». Roma, 1963, № 1.

«Венера» Джорджоне.
Печатается по тексту доклада, прочитанного в Институте теории и истории искусства. Москва, 1946.

«Персей и Андромеда» Рубенса.
Статья опубликована на французском языке в сборнике «Muzeum i tworca», с. 25—36 «в честь проф. С. Лоренца в Варшаве», а также на немецком языке в кн.: M. Alpatow. «Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst». Köln, 1974, p. 110—124.

О Рембрандте-художнике.
Статья опубликована в сборнике «Рембрандт». Издание Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., 1970, с. 1—11.

«Танкред и Эрминия» Пуссена в Эрмитаже.
Статья опубликована на английском языке в кн.: «Studies in Renaissance and Baroque Art presented to A. Blunt», London — New York, 1967, и на немецком языке в кн.: «Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst», Köln, 1974.

«Капричос» и «Дезастрес» Гойи.
Статья написана в 1972 году. Публикуется впервые.

Об этюдах Констебля.
Статья написана в 1977 году. Публикуется впервые.

Роден и его время.
Печатается по тексту доклада, прочитанного в связи с открытием выставки произведений О. Родена в Гос. музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва, 1965.

Поэтика импрессионизма.
Статья опубликована в сборнике «Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура». М., 1972, стр. 88—104.

Поль Валери об искусстве.
Статья написана в 1970 году. Публикуется впервые.

Пикассо.
Лекция читалась в различных аудиториях на протяжении ряда лет. Записана в 1977 году. Публикуется впервые.

В мастерской у Пикассо.
Статья опубликована в журн. «РТ», 1966, № 24.

Поздний период творчества Боннара.
Статья написана в 1977 году. Публикуется впервые.

Художественный мир древнерусских икон.
Статья опубликована в «Lettres Françaises», 1966, 1 ноября.

«Распятие» Дионисия.
Статья опубликована в журн. «Informations d'Histoire de l'art», 1968.

Значение Эрмитажа в русской и мировой культуре.
Печатается по тексту доклада, прочитанного в Эрмитаже. Ленинград, 1966.

Памятник Петру I Фальконе и русская художественная культура.
Печатается по тексту доклада, прочитанного в Эрмитаже. Ленинград, 1966.

О портретах Николая Аргунова.
Статья опубликована как вступительная в кн.: «Н. И. Аргунов». М., 1976.

Рябушкин.
Статья написана в 1977 году. Публикуется впервые.

Иллюстрации А. Бенуа к «Медному всаднику» Пушкина.
Статья написана в 1977 году. Публикуется впервые.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Югендстиль» в России.
Печатается по тексту лекции, прочитанной в Дортмунде, Дармштадте, Ганновере, Гамбурге, 1970.

Русское искусство на выставке во Франции. Письмо из Парижа.
Написано в 1967 году. Публикуется впервые.

Наше искусство.
Статья опубликована в качестве предисловия к кн.: «Geschichte der bildender Kunst. Von den Anfängen bis aut die Gegenwärt». Dresden, 1975.

Павел Кузнецов.
Печатается по тексту доклада, прочитанного на выставке П. Кузнецова. Москва, 1966.

Живопись Фалька.
Статья опубликована в журнале «Müveszttörtenet Erteilo», Budapest, 1974, № 3.

МИХАИЛ ВЛАДИМИРОВИЧ АЛПАТОВ
БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Михаил Владимирович Алпатов родился 27 ноября (10 декабря) 1902 года в Москве. Учился в Реальном училище, затем в 1919—1921 годах на филологическом факультете Московского университета на отделении истории искусств.

По окончании университета им была написана первая самостоятельная научная работа по истории древнерусской скульптуры.

С 1921 по 1923 год он работает в Музее изобразительных искусств заведующим подотдела репродукций, а с 1923 по 1930 год — научным сотрудником Института археологии и искусствознания при Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН). В 1925 году М. В. Алпатовым была защищена кандидатская диссертация по истории древнерусской живописи. В том же году Наркомпрос командировал молодого ученого в Константинополь и Малую Азию, где им был собран материал по истории византийского искусства, который лег в основу книги «Памятники иконописи», написанной совместно с профессором О. Вульфом (1925), а также ряда статей по истории византийской живописи.

В 1927 году в целях ознакомления с памятниками древнерусского искусства М. В. Алпатов предпринимает путешествия в старинные русские города — Владимир, Суздаль, Киев, Новгород и др., после чего пишет статьи о русской иконописи и раздел, посвященный древнерусской живописи и скульптуре, в книге «История древнерусского искусства» (вышла в 1932 году в Аугсбурге в соавторстве с Н. И. Бруновым).

В 1928 году последовали командировки в Германию, Францию, Италию, которые дали материал для опубликованных в 1939 году книг «Этюды по истории западноевропейского искусства» и «Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто» — за последнюю Алпатову в 1941 году была присуждена степень доктора искусствоведения. В годы Великой Отечественной войны им были написаны книга «Андрей Рублев — русский художник XV века» (1943) и ряд очерков о русских художниках.

Итогом его исследований и изысканий явились «Всеобщая история искусств» в 3-х томах, монография о художнике А. А. Иванове, книги о древнерусском искусстве, переведенные на многие языки.

В 1954 году М. В. Алпатов избран действительным членом Академии художеств СССР. В 1958 году ему присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. В 1974 году М. В. Алпатов становится лауреатом Государственной премии СССР, присужденной за книги «Этюды по истории русского искусства» (1967), «Сокровища русского искусства XI—XVI вв.» (1971), «Андрей Рублев» (1927). В 1978 году избирается членом-корреспондентом Австрийской Академии наук.

Наряду с научной деятельностью М. В. Алпатов свыше пятидесяти лет ведет большую педагогическую работу в вузах Москвы, будучи с 1925 по 1932 год доцентом Вхутеина, МГУ, ГИТИСа, а с 1932 по 1949 год — профессором Архитектурного института, МИФЛИ, Академий архитектуры и общественных наук СССР. Более тридцати лет жизни связывает его с Московским художественным институтом им. В. И. Сури-

кова (МГХИ), где он с 1943 года по сей день заведует кафедрой истории искусств. Для чтения лекций и докладов, посвященных русскому искусству, он был приглашен в Брюссель (1961) и Париж (1967).

Как участник международных конференций по вопросам искусства, а также с целью знакомства с памятниками искусства посетил в разные годы Польшу, Чехословакию, Бельгию, Голландию, Венгрию, Югославию, Швейцарию, Грецию, Италию, ФРГ, Францию.

Широко известна деятельность М. В. Алпатова, связанная с подготовкой зарубежных выставок русского и советского искусства в Бельгии (1958), ГДР (1959), Франции (1967 и 1972 гг.) и др. странах.

Автор более десятка книг и сотен статей по истории искусства, М. В. Алпатов награжден орденами Ленина (1954), Трудового Красного Знамени (1972) и медалями.

М. В. АЛПАТОВ
СПИСОК НАУЧНЫХ ТРУДОВ[1]

1924

К вопросу о западном влиянии в древнерусском искусстве. «Slavia», 1924, с. 94—113.

Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in Santa Maria Maggiore in Rom. Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1924, p. 1—11.

1925

Denkmäler der Ikonenmalerei (совм. с O. Wulf). Dresden, 1925.

Eine Verkündigungsikone aus der Paleologenepoche. Byzantinische Zeitschrift, v. XXV, 1925, p. 347.

Eine byzantinisches Tafelbild aus der Komnenenepoche. (совм. с V. Lazareff). Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1925, p. 140—155.

L'icone byzantine du Crocifiement dans le cathédrale de la Dormition à Moscou et les empruns à Byzance dans les icones russes. L'art byzantin chez les Slaves, 1925, p. 195—211.

1926

Проблемы барокко в древнерусской живописи.— В кн.: «Барокко в России». М., 1926.

Die Früh-Moskauer Reliefplastik. Beschlag der Ikone der Gottesmutter von Wladimir und Sergiew-Troitzky-Klosters. Belvedere, 1926, p. 237—256.

Rapport sur un voyage à Constantinople. Revue des études grecques. 1926, p. 301—322.

Les reliefs de la Sainte Sophie de Trepizonde. Byzantion, 1926—1928, p. 407—418.

1927

Der Tod in der altrussischen Kunst. Das Kunstblatt, 1927, p. 34—41.

1928

Цареградские миниатюры «Апостола» 1072 г.— В сб.: «Труды Института археологии и искусствознания». М., 1928.

Eine Reise nach Konstantinopl, Nicäa und Trapezunt. Forschungen im Gebiete der byzantinischen Plastik und Malerei. Repertoriums für Kunstwissenschaft, v. XLIX, 1928, p. 63—75.

La «Trinité» dans l'art byzantin et l'icone de Roublev. Echos d'Orient. 1928, p. 1—38.

Рец. на: Igor Grabar, Die Fresken der Dimitri Kathedrale in Wladimir. «Slavia», 1928, p. 820—821.

1929

Die Fresqen der Kachie Djami in Konstantinopel. Munchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 1929, p. 345—364.

Eine russische Ikone mit sechs Festbildern der Sammlung S. P. Rjabuschinsky in Mo kau. Belvedere, 1929, p. 34 39.

1930

Byzantine Illuminated Ma uscript of the Paleolog epoch in Moscow.— «The A Bulletin», 1930, v. XV, 207—212.

Древнейшие русские рисун «Slavia», 1930, с. 566—57

1930—1932

Очерки по истории совреме ного европейского кост ма.— «Швейная промышле ность», 1931—1932.

1932

Geschichte der altrussisch Kunst (совм. с N. Brunov v. I—II. Augsburg, 193

1933

Das Selbstbildnis Poussins i Louvre. Kunstwissenschaf liche Forschungen, 19 v. II, p. 113—130.

Под псевдонимом Владим ров М. Историко-художес венное значение русск миниатюры XVI века. В кн.: «Древнерусская м ниатюра». М., 1933, с. 5—2

1934

Проблема синтеза в архитект ре Ренессанса. Станцы Р фаэля. М., Академия арх тектуры, 1934, с. 19—2

1935

Poussin Problems.— «The A Bulletin», 1935, v. XVII, 5—30.

[1] В список не включены газетные статьи и статьи энциклопедий. Работы, публиковавшиеся неоднократно, упоминаются один раз.

1936

Проблема синтеза в художественном наследии.— В сб.: «Вопросы синтеза искусств». М., 1936, с. 22—33.

Коро. М., 1936.

1937

Очерки по истории портрета. М., 1937.

1939

Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто.— «Истоки реализма в искусстве Западной Европы». М., 1939.

Этюды по истории западноевропейского искусства, 1-е изд. М., 1939.

1940

Д. В. Айналов. Некролог. Историк византийского и русского искусства.— «Искусство», 1940, № 1, с. 172—174.

Сервантес и Веласкес.— «Культура Испании». М., 1940, с. 222—247.

Композиция в живописи. М., 1940.

1943

Описание и анализ памятников искусств. М., 1943.

Андрей Рублев. М., 1943.

1944

The parallelism of Giotto's Paduan Fresques.— «The Art Bulletin», 1944.

1945

И. Левитан. М., 1945.

1946

Камерон и английский классицизм.— В сб.: «Доклады и сообщения МГУ». 1946.

1947

И. Мартос. М., 1947.

1948—1949

Всеобщая история искусств, т. I—II. М., 1948 и 1949. (Переводы на немецкий, венгерский, польский — два издания, румынский, болгарский, словенский и эстонский языки.)

1950

Предисловие к кн.: «И. И. Левитан. Воспоминания и письма». М., 1950.

The Russian Impact to Art. New York, 1950.

Редакция и предисловие к кн.: «Дневник Делакруа». М., 1950

1951

В защиту Возрождения. Против буржуазного искусства и искусствознания. М., 1951, с. 129—160.

1952

Леонардо да Винчи. К 500-летию со дня рождения. М., 1952.

Великий итальянский художник и ученый Леонардо да Винчи.— «Искусство», 1952, № 2, с. 57—69.

1954—1955

10 очерков о А. Венецианове, В. Перове, В. Васнецове, П. Федотове, А. Иванове, В. Верещагине, В. Сурикове, И. Репине, К. Брюллове, О. Кипренском. М., 1954—1955.

1954

Древнерусское изобразительное искусство. Очерки по истории русского искусства. М., 1954.

1955

Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII в.— «Всеобщая история искусств», т. III. М., 1955.

1956

Художественное значение Московского Кремля. Художественные памятники Кремля. М., 1956, с. 11—17.

А. А. Иванов. Жизнь и творчество, т. I—II. М., 1956.

1957

La Madonna di San Sisto.— «L'Arte», 1957, p. 1—26.

Содоклад об искусствоведении и художественной критике. М., 1957.

1958

Изучение художественного наследия в советском искусствознании.— В кн.: «Ежегодник Академии художеств СССР», 1958, с. 87—110.

Die altrussische Ikonenmalerei. Dresden, 1958.

Andrei Roublev e arte byzantina.— «L'Arte», 1958, p. 3—9.

La valeur classique de Roublev. Commentari. 1958, p. 25—37.

Гоголь и Брюллов.— «Русская литература», 1958, с. 130—134.

1958—1966

Decouvertes et recherches dans le domaine de l'histoire de l'art en URSS de 1940 à 1957.— «Information d'Histoire de l'Art», 1958, p. 31—48; 1959, p. 121—132; 1961, p. 121—141; 1966, p. 106—125.

1959

Андрей Рублев. М., 1959. (Перевод на итальянский язык, Милан, 1962.)

Старые мастера в Дрезденской галерее (совместно с И. Е. Даниловой). М., 1959. (Перевод на польский и венгерский языки.)

W. Faworski. Illusträtionen zu den Werken der Weltliteratur. Dresden, 1959.

1960

Poussin, peintre d'histoire. Colloques N. Poussin. Paris, 1960, p. 189—199.

L'art russe vu par la critique française. Cahiers du monde russe et soviétique, 1960, № 1, p. 285—305.

1961

Corot à Venise.— «Art de France», 1961, № 1, p. 169—178.

La tradition iconographique et la création artistique dans ancienne peinture russe.— «L'Arte», 1961, p. 3—37.

Мексиканская скульптура.— «Творчество», 1961, № 1.

1962—1963

Die «Apocalypse» des Moskauer Kremls und das antikes Erbe in der europäischen Kunst. Jahrbuch der osterreichischen byzantinischen Gesellschaft, 1962—1963, p. 215—227.

1963

Il Maestro di Cremlino. Milano, 1963.

Les fresques de Piero della Francesca à Arezzo. Semantique et stilistique. Commentari, № 1, 1963, p. 17—38.

La signification de la Trinité de Rublev. Studi vari umnitá

in onore di F. Flora. Milan, 1963.

Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1963.

1964

Этюды по истории западноевропейского искусства, 2-е изд. М., 1964.

1965

Poussins Landschaft mit Hercules und Cacus in Moskau. Zum Problem der heroischen Landschaft. W. Friedländer zum 90. Geburtstag. Berlin, 1965, p. 10—20.

Sur la chaire de Giovanni Pisano à Pise. Arte lombarda, v. X, 1965, p. 37—50.

1966

В мастерской у Пикассо.— «РТ», 1966, № 24, стр. 12.

Le problème de la Renaissance dans l'ancienne peinture russe. Venezia e L'Oriente fra tardo Medievo e Rinascemento. Firenze, 1966, p. 156—196.

Della vita di A. A. Ivanov. Due russi a Roma. Torino. 1966,

1967

Вопросы изучения и истолкования древнерусской живописи.— «Искусство», 1967, № 1, с. 64—70.

Introduction (совм. с D. Sarabianow). L'art russe des Scythes à nos jours. Trésors des Musées soviétiques. Paris, 1967.

Этюды по истории русского искусства, т. I—II. М., 1967.

Poussin's «Tankred and Erminia» in the Hermitage. An introduction in: Studies in Renaissance and Baroque Art presented to A. Blunt. London — New York, 1967.

Trésors de l'art russe. Paris, 1967. (Переводы на английский, итальянский, испанский и сербский языки.)

1968

Каталог выставки Петра Митурича. О рисунках П. Митурича. М., 1968.

В. Г. Бехтеев. Каталог выставки. М., 1968.

Perseus et Andromeda de Rubens. Muzeum i tworca. Warszawa, 1968.

l'interprétation des icônes. A propos de la Crocifiement de Dionisios.— «Information d'Histoire de l'art». Paris, 1968, p. 111—151.

1969

Матисс. М., 1969. (Перевод на немецкий язык, Дрезден, 1973.)

Искусство. Книга для чтения. Живопись, скульптура, архитектура, графика.

Составители: М. В. Алпатов, Н. Н. Ростовцев, М. Г. Неклюдова. М., 1969.

Искусство Древней Руси. Памятники XI—XVII вв. М., 1969.

Рисунки Пикассо (совместно с И. Эренбургом). М., 1969.

О мозаиках Михайловского монастыря. Труды Отдела древнерусской литературы, т. XXIV. Л., 1969, с. 80—84.

Павел Кузнецов. М., 1969.

1970

Patrimoine artistique de l'homme moderne et problèmes d'histoire de l'art. Cahiers d'histoire mondiale, v. XII, 1970, p. 643—654.

1971

Giotto. Tradition. Creation. Reforme. Giotto a il suo tempo. Roma, 1971, p. 331—334.

Allegorie et Symbole dans l'art de Renaissance italienne. Diogenes, 1971, p. 3—29.

The Motion of the Information Grow,— «The American Art Journal», 1971, № 1, p. 88—94.

Сокровища русского искусства XI—XVI вв. Л., 1971. (Перевод на английский язык.)

Андрей Рублев и русская культура.— В кн.: «Андрей Рублев и его время». М., 1971, с. 7—15.

Введение к кн.: «Успенский собор Московского Кремля». М., 1971.

Introduction, Trois sculpteurs soviétiques. Paris, 1971.

Die Brücken in der Malerei.— В кн.: «Die Brücken der Welt». Luzern und Frankfurt/M, 1971, p. 125—139.

1972

О портрете. Портрет в европейской живописи от XV века — до начала XX века. М., 1972.

Андрей Рублев, 3-е изд. М., 1972.

Byzantinisches Erbe in der altrussische Ikonenmalerei. Actes du XXVI Congrés internationale d'histoire de l'art. Budapest, 1972, p. 234—248.

Искусство Феофана Грека и учение исихастов. Византийский Временник. 1971, с. 190—202.

1973

Музей в эстетическом воспитании.— «Творчество», 1973, № 2, 14—15.

Le bois russe des temps les plus ancienns à nos jours. La Grande tradition du bois sculpté russe ancien et moderne. Paris, 1973.

Д. И. Митрохин. Каталог выставки. М., 1973.

О Сарре Лебедевой.— В сб.: «Сарра Лебедева». М., 1973.

Книга о русской живописи середины XVI века.— «Искусство», 1973, № 4, стр. 68—69.

1974

Древнерусская живопись. М., 1974. (Перевод на английский язык.)

Краски древнерусской живописи. М., 1974. (Перевод на английский язык.)

Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst. Köln, 1974.

Sur le problème venitienne du Trecento et la peinture byzantine.— «Venezia e il Levante fino al secolo XV», Firenze, 1974, p. 1—16.

1975

Einführung Geschichte der russischer Kunst.— «Von den Anfängen bis auf die Gegenwart». Dresden, 1975, p. 7—20.

Rublew. Warszawa, 1975.

Histoire de l'art russe. Paris, 1975.

Рисунки Митрохина последних лет.— «Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры». М., 1975, стр. 138—251.

1976

Художественные проблемы итальянского Ренессанса. М., 1976.

Le icône russe. Turino, 1976.

Вступительная статья к кн.: «Н. И. Аргунов». М., 1976.

1977

Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

66—67

П. Пикассо. Герника. 1937. Нью-Йорк. Музей современного искусства

68

П. Пикассо. Женская голова. 1950-е гг.

69

П. Пикассо. Плакат. 1950-е гг.

70

П. Боннар. Лазурный берег. 1923. Вашингтон, собрание Филипс

71

П. Боннар. Обнаженная в ванне. 1937. Париж, Музей Пти Пале

72

П. Боннар. Столовая. 1934. Нью-Йорк, Музей Гуггенхейма

73

П. Боннар. Сад. Ок. 1937. Париж, Музей Пти Пале

74

Богоматерь Знамение. Из Пскова. XVI в. ГТГ

75

Богоматерь Знамение. Из Кашина. XV в. ГТГ

76

Огненное восхождение пророка Илии. XVI в. ГТГ

77

Огненное восхождение пророка Илии. XVI в. ГТГ

78

О тебе радуется. Из Дмитрова. Начало XVI в. ГТГ

79

Успение. Начало XVI в. Москва, Гос. музей им. А. Рублева

80

Дионисий. Распятие. Из Павлова-Обнорского монастыря. Ок. 1500. ГТГ

81

Плащаница. 1452. Новгородский историко-художественный музей-заповедник

82

Распятие. Новгород XV в. ГТГ

83

Распятие. Из иконостаса Благовещенского собора в Кремле, Москва, 1405

84

Дуччо. Распятие. Фрагмент. Начало XIV в. Бостон, Музей

85

Дионисий. Стена еси девам. Фреска. 1502. Ферапонтов монастырь

86

Схема иконописного изображения

Схема рисунков праздников в иконописи. Крещение. Несенье креста. Вход в Иерусалим. Распятие. Снятие со креста.

Оплакивание Христа. Сошествие во ад

87

Схема распятия

88

Кремлевский мастер. Апокалипсис. Иоанн Богослов и старец. Ок. 1500. Кремль, Успенский собор

89

Кремлевский мастер. Апокалипсис. Всадник на вороном коне. Ок. 1500. Кремль. Успенский собор

90

А. Г. Венецианов. Мужской портрет. Начало XIX в. ГТГ

91

Н. И. Аргунов. Реметов Я. П. (?). 1801. ГРМ

92

А. П. Рябушкин. Чаепитие. 1903. Частное собрание

93

А. П. Рябушкин. Московская девушка XVII века. 1903. ГРМ

94

А. П. Рябушкин. Воскресенье в деревне. Этюд. 1892. ГРМ

95

А. П. Рябушкин. В гости. 1896. Горьковский музей

96

М. А. Врубель. Портрет Н. И. Забелы-Врубель на фоне березок. 1904. ГРМ

97

М. А. Врубель. Ангел. Фрагмент. Начало XX в.

98

В. Э. Борисов-Мусатов. Кусты орешника. 1905. ГТГ

99

В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902. ГТГ

100

Э. Грессет. Плакат «Солон сотни». Начало XX в.

101

К. Амиет. Мать и дитя. 1901

102

А. Н. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». 1916—1922

103

А. Н. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». 1916—1922

104

А. Н. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». 1916—1922

105

А. Н. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». 1916—1922

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ *

* Выделены имена художников и архитекторов, а также номера репродукций.

СОДЕРЖАНИЕ

МИХАИЛ ВЛАДИМИРОВИЧ АЛПАТОВ

ЭТЮДЫ ПО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Редактор
Ю. В. Малькова

Художник серии
Ю. А. Марков

Художник книги
А. А. Зубченко

Художественный редактор
Л. Е. Горячкин

Технический редактор
Л. И. Курлыкова

Корректоры
Ю. П. Баклакова, И. А. Шорсткина

ИБ № 534
Сдано в набор 22.05.1978 г.
Подписано в печать 17.08.1979 г. А03271
Формат 70×100/16
Бумага для текста офсетная, для илл.— мелованная
Гарнитура шрифта обыкновенная
Печать текста офсетная, илл.— высокая
Усл. п. л. 32,5 Уч.-изд. л. 26,564
Тираж 20.000 Зак. № 2284 Изд. № 1—195
Цена 2 р. 80 к.

Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Экспериментальная типография ВНИИ полиграфии
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
Москва, К-51, Цветной бульвар, 30.
Иллюстрационная часть отпечатана
в типографии изд-ва «Советский художник»